EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

HAZİRAN · EYLÜL · 1988 · BEŞ

İÇİNDEKİLER

- Maelström Uslubu
  Orhan Koçak

- Aydınlanmanın Diyalektiği
  Max Horkheimer, Theodor W. Adorno; Çev. Orhan Koçak

- Karşı Işık
  Paul Celan; Çev. Oruç Aruoba

- Kıymeti Tarih / Kıyameti Tarih
  Melih Başaran

- Beyrut Şehri İçin Bir Kılavuz
  Fawaz Trabulsi; Çev. İskender Savaşır

- Kırılgan
  Bülent Somay

- Zamanın Yüzeyi: E. Bloch Dolayısıyla Bir Not
  Yılmaz Oner

- Modernizmin Eşiği
  İskender Savaşır

- Teyzeniz Olur
  Meltem Ahıska

- Hülyalar
  Ali Esad Göksel

- Tanpınar'da Görünmeyen
  Nurdan Gürbilek

- Dolaylı Aşklar
  Emre Aköz

- Panter'le Pembe Alıştırmaları
  Hür Yumer

- Kentleşmeye Kapital Birikim Süreçleri Açısından Bakmanın Sağladığı Açıklama Olanakları
  İlhan Tekeli

- Sermaye Birikim Sürecinde Kentler
  Ayda Eraydın

- Teknolojinin Görünen Yüzü
  İhsan Bilgin

- Şklovski'nin Makalesi ile Biçimci Yöntem Uzerine
  Nazan Aksoy, Bülent Aksoy

- Bir Teknik Olarak Sanat
  Victor Şklovski; Çev. Nazan Aksoy; Bülent Aksoy

- Geçmiş ve Geçmişçilik Hakkında
  Ahmet Oktay, Orhan Koçak, İskender Savaşır

DEĞİNMELER
Ayşe Düzkan, Gül Ozlen

ŞİİR
- Şiirler; Nilgün Marmara, Mustafa Yücel, Erol Bilirgen, Atılgan Bayar, Seyhan Erözçelik, İskender Savaşır

M A E L S T R Ö M Ü S L U B U

Orhan Koçak

O eski hücreye benzer ki ömrümün kederi
Çekilmiş ufku teselliye karşı perdeleri
Haşim

Lukacs hep eve dönmek istedi. Yola çıktığı günlerde Novalis'in "felsefe bir sıla özlemidir" şarkısını mırıldanıyordu. 1930'larda bir ev buldu, tanıyamadı, evin gerçek sahibi değil kiracısı olduğunu anlayınca da ses çıkarmadı, bekledi, 1953'te el değiştirdi ev, daha kalender bir mal sahibi geldi, kiraları düşürdü, ama Lukacs şarkıyı unutmuştu artık, yalnız "felsefe" ve "sıla" sözcüklerini hatırlayabiliyordu: "Felsefe bir sıla şeyidir..."

Benjamin'in ilkesi evden kaçmaktı. "Hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz birşey vardır" diyordu, "onbeşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sokağın yakıcı ışığı, kırksekiz saatlik bir kaçaklık sırasında maruz kaldığımız o sert, çiğ ışık, tıpkı bir asit solüsyonu gibi değdiği yeri yakar, kavurur. Sonradan anlarız: Mutluluğun kristali de bu kavruluştan doğmuştur."

Bir de Adorno var, ev yoktur diyen, ne dönmek için, ne kaçmak için. Hep otelde kalan, ayak bastığı her yeri otele çeviren Adorno. Lukacs bu otele "Büyük Uçurum Oteli" adını veriyor: "Bin türlü konforla donanmış, güzel bir otel. Uçurumun kıyısına kurulmuş, hiçliğin, saçmalığın kıyısına. Otel müşterileri, yemek aralarında, sanat söyleşilerinden artakalan vakitlerinde, uçurumu seyrediyorlar. Bu görünüm, kendilerine sunulan lüksün tadını daha da artırıyor."

Lukacs, otel müşterilerinden yalnız Adorno'nun adını vermiş. Ama Horkheimer de orada kalıyordu. Öykünün devamı var: Horkheimer, otelin lobisinde toplanmış aydınlara ve liberal iş adamlarına aslında otel sahibinin de faşist olduğunu anlatmaya uğraşıyor, yakında SS subaylarının da otele yerleşeceğini ve zaten otelin temellerinin de pek sağlam olmadığını, yavaşça uçuruma kayabileceğini söylüyor, heyecanla, şaşkınlıkla, bıkkınlıkla. Otelin en süssüz odalarından birinde bir adam var, perdeler kapalı, oda karanlık. Adam, dostunun lobiden gelen sesini duyar gibi. Düşünür gibi: Bu sözleri daha

önce de duymamış mıydım ben, Brecht konuşuyordu, hem de bu otelde, ama o müşterilerle değil garsonlarla konuşuyordu, oda servisine bakanlarla, onlara patronlarının faşist olduğunu, faşizmin bu sistemden doğduğunu anlatıyordu, oysa bu kadarını onlar da biliyor, hep bildiler, hiç unutmadılar, ama faşist patronun yanında çalışmaya devam ediyorlar... Adam yatağa oturmuş, kıpırdamıyor, uzanıp perdeyi açmıyor, yatmıyor, hiçbir yere bakmıyor.

Aydınlanmanın Diyalektiği iki dostun ortak ürünü. O en büyük otelde, Amerika'da kaldıkları yıllarda, 2. Dünya Savaşının sonuna doğru yazılmış. Kitabın ikinci basımı 1969'da yapılıyor. Yeni önsözde, yapıtın sorumluluğunu birlikte üstlendiklerini bir kez daha belirtiyorlar: "Tek tek her cümlesinden ikimiz de sorumluyuz. Birçok bölümü birlikte kaleme aldık." Ama hemen sonra şunu da ekliyorlar: "*Diyalektik*'in candamarı, temel ilkesi şudur: Kitapta biraraya gelen iki ayrı düşünsel mizaç arasındaki gerilim".

Nasıl çalışılmalı bu diyalektiği şimdi, iki ayrı mizacı nasıl ayırdetmeli? İki ayrı düşünce tavrı vardı çünkü. Horkheimer, eninde sonunda hümanist geleneğe bağlı bir filozof: Pek çok şey düşünür, bazı şeyler söyler. Adorno hem daha eski, hem daha yeni: Herşeyi düşünür, hiçbir şey söylemez, tek bir şey anlatır.

İki ayrı yazı tavrından da söz etmeli, belki asıl ondan. Horkheimer, inandırmak, ikna etmek, kazanmak ister. Biraz acelesi vardır. Düşüncesinin kendisi kadar, alacağı sonuçlara da önem verir. Bazen sonuçlara daha çok önem verir. Adorno, düşüncenin kendi nesnel gelişme yasasının emrine girer; onun gidebileceği yere kadar gitmesi için, önündeki duygusal, ruhsal engelleri, dışsal amaçlılıkları bir bir temizler. Kendi düşüncelerine, kendi cümlelerine, bir başkasının sözlerini dinlermiş gibi kulak verir, oradaki fazlalıkları işitmeye ve tasfiye etmeye çalışır. Her Adorno cümlesi bir terörden arta- kalmıştır, düşüncenin kendi kendine uyguladığı zulmün izini taşır. Her Adorno fragmanı, 20. yy.sanatının kendi iç zorlanmasıyla yaşadığı dönüşümü tekrarlar, izlenimciliğin soyutlamaya, dışavurumculuğun konstrüktivizme geçişini bir kez daha yaşar. Adorno, nesneyi düşüncenin emperyalizminden kurtarmak için yine düşüncenin imkanlarını kullanır, düşünceye sığmayana varmak için düşüncenin içinden geçer, sonunda o mutlak suskunluğa: Orhan Peker'in atlarının yüzündeki o dilsiz ifadeye varır.

Evet, bir de siyasal mizaç ayrılığı var, Horkheimer'in konuşmalarında, Adorno'nun da sususlarında dile gelen. Horkheimer heyecanla girdi Marksizme, hızla girdi, sonra da aynı hızla çıktı. O kadar ki tam çıkıp çıkmadığına kendisi bile karar verememişti: Son yıllarında, bir yandan dünyada bir "sarı tehlike"nin varlığından söz ederken, bir yandan da Marksist ekonomi politiğe de dayalı tahliller yapabiliyordu. Adorno'nun Marksistliği çok eskidir, çok

heyecansız, çok yaşlı, belki kendisinden bile yaşlı. Adorno'nun siyasal tavrında, tarih öncesi çağlardan beri biçim değiştirerek sürüp gelen bir baskı ve sömürünün yorgunluğu okunur, sanki kendinden önce Marksist olmuştur Adorno, başka hiçbir şey olunamayacağını bilmenin getirdiği bir durgunluk içindedir. Teslimiyetçi denilmiştir Frankfurt Okulu için; Adorno'nun kendi teslimiyetçiliği o Rus askerininkine benziyor, düşmanın yaklaştığını ve muharebenin kazanılamayacağını anlayınca sırtüstü karlara uzanan, düşman gelmeden önce soğuktan donmuş olmak için dua eden.

Donmak: Bu fiil, Adorno'nun üslubu için bir amblem değeri taşıyor. Dondurulmuş alev. Pırlantanın içinde oynaşan ışık. Üslup bir sığınaktı Adorno için, bir kurtarılmış bölge. Bütün düşünsel ürünlerdeki mutluluk vaadinin çekildiği yer, pratikte gerçekleşme iddiasından vazgeçmiş, öylece yaşamayı sürdürmek için. Üslup: Yapılamayanların anısı.

Horkheimer, eski düşüncelerini harcadı. Adorno bunu yapmamak için kağıt harcadı: Çok iyi işlendiğinde, çok iyi söylendiğinde, bir düşüncenin doğruluk, haklılık kazanacağına inanan bir saflık içindeydi. Şöyle söylemek de mümkün: Ancak yanlış düşünceler kötü ifade edilebilir. Bir düşüncenin doğruluğu ve direnci, onu son biçimine ulaştırmak için harcanmış kağıt sayısıyla birlikte artar. Filozof Ernst Bloch, Adorno'nun bu donukluğunu, hem kişiliğinin hem de yazısının donukluğunu, bir "mandarin biçimselliği" olarak nitelendiriyordu. Ama Adorno'yu gerek Horkheimer gibi "hür dünya"dan ve "sarı tehlike"den sözetmekten gerekse Bloch gibi SSCB'deki 1936-38 temizliklerini desteklemekten koruyan da bu mandarin resmiyeti oldu. Doğal olduğu anda varolan toplum tarafından yutulacağını bilen birinin yapaylığı, biçimselliğiydi bu. Üsluptan gidelim öyleyse, düşüncenin kendisine yaklaşmak için.

Doğallıktan, dolaysızlıktan kaçınmıştır. Kolaylıktan da. Bu çetrefillik, bizi bir sahte kolaylık içinde tutsak eden o karmaşık toplumsal mekanizmanın izdüşümüdür. Bin türlü dolayımdan oluşan bu sahte dolaysızlığın büyüsünü bozmak için onun kadar zor, onun kadar "şeyleşmiş" olmak gerekir. Adorno'nun paragrafları da birer "cisim" gibidir: Sert yüzeyleri ve gergin dengeleriyle soğuk taşlara benzerler.

Yazılarında "ben" sözünü kullanmayanlardandı. "Bana öyle geliyor ki" ya da "düşünüyorum ki" diye başlayan cümleler kurmadı. Adorno tarzının tam karşıtı, bizde Ataç'tan sonra bir de 1980'lerde moda olan o öznelci, "itirafçı" anlatımdır. Düşünceyi yazarın kişisel psikolojisine indirgeyen böyle bir anlatımdan kaçındı Adorno, çünkü sırf bireysel psikolojiyi dile getirmek için bile onu aşan terimlere ihtiyaç olduğunu biliyordu: Ben dediğimiz şey, başkalarından yapılmıştır. Kişi, kendisiyle, kendi düşüncesiyle buluşmak için

başkalarının içinden geçecektir. Sonuçta ortaya çıkan da çok-katlı, çok-yüzlü bir yapıdır, bir "mürekkep makam". Bir düşüncenin sadece onu dile getiren kişiye ait olduğunu varsayan tevazu, kişi ne kadar içten olursa olsun, sahtedir. Kalemi eline alan kişi, eğer yanlış genelin içine düşmek istemiyorsa, başkaları adına konuşmanın sorumluluğunu da üstlenmeli, başka insanların, başka metinlerin, birey-üstü güçlerin basıncını yok saymamalıdır. Ancak özgün olunamayacağını bilen kişi yeni bir şey söyleyebilir. Kendi düşüncelerini dinleyerek yazdı Adorno, Flaubert gibi, cümledeki kabalıkları, koflukları, sahtelikleri eleyerek, sahte bağlantıları koparark, cümlenin çevresinde bir sessizlik oluşturarak: Çalışarak.

Adorno'nun cümlesinde "de", "dahi" gibi bağlaçlar kaldırılmıştır. Acele-ci, vakitsiz bağlantılar kurmamak için harcanan çaba, gergin bir bekleyiş atmosferi yaratır. Bazı geçiş cümlelerine hiç rastlanmaz: "Daha önce de belirttiğimiz gibi", "gördüğümüz gibi", "demek oluyor ki", "şu halde" ya da "söylemek gereksiz"... Bütün bunları, öznenin nesneye, eldeki konuya dışsal bir müdahelesi sayar. Nesne, kendi mantığını, kendi biçim ilkesini izleyebilmelidir. Öznenin görevi, bu işleyişin önündeki dış engelleri kaldırmak, nesneyi yazarın manyerizmlerinden korumaktır. Üslup ancak üslupçuluğa karşı verilen mücadelenin ödülüdür.

Adorno, felsefe metinlerinde de edebiyat yazılarında da, serimlemedüğüm-sonuç ya da varsayım-geliştirme-kanıtlama-sonuç gibi inşa şemalarını bir yana atmışur. Merkezsiz bir yazı değildir bu. Ama kendisinin de bir yerde dediği gibi "her noktası merkeze aynı uzaklıkta olan bir yazı"dır. Birimi de, kısa, özdeyişsel fragmandır. Öznel mantığın hantallığından, bağlaçların yükünden kurtulmuş bu klasik yazı tarzının klasik örneğini Nietzsche vermişti, "dans eden felsefe"nin kurucusu... Ama Nietzsche'nin fragmanlarında manik bir coşku, bir efori hali görülür; zaman zaman paranoidleşen, hatta kabalaşan, düşüncesizleşen kibirli bir yazıdır bu, artık kesinlikle hasta olmadığını düşünen birinin yazısı. Adorno'nunki, bir iyileşmenin yazısıdır, hiç bitmeyen, sürekli tekrarlanan bir iyileşme. Nietzsche paranoidse, Adorno depresiftir. Paranoid kişilik, otobüste bir başkasının ayağına basar ve ondan derhal özür dilemesini ister. Depresif kişilik, bunu yapan insandır: Ayağına basan kişiden kendisi özür diler. Adorno'nun metinlerinde de Nietzsche'nin tam tersi olan bir güvensizlik çizgisi var: Kimi zaman, ulaştığı doğrunun kısmiliğini bilmekten gelen bir yorgunluk tonu olarak, kimi zaman da o doğrunun kökeninde yatan yanlışı fazla iyi tanımanın verdiği bir suçluluk hali biçiminde.

Ankara. 1970. İki genç, iki arkadaş, amaçsızca yürüyor. Biraz sıkıntılı, pek konuşmadan. Uzun bir yürüyüş bu, bazen biri önde bazen öbürü, çok iyi bildikleri, lekelerini bile tanıdıkları sokaklardan geçiyor, durmadan yürüyorlar. Şehrin tanıdık yüzü yavaşça değişmeye başlıyor sonra: Yorgunluk, unutturu-

yor; geçtikleri yerleri tanımaz oluyorlar. Kendi salgıladıkları bir ormanın içindeler şimdi, fiziksel yorgunluktan beslenen sarmaşıklar, sık ağaçlar arasında kaybolmuşlar. Yeni'nin içinden geçiyorlar. Bir açıklığa çıkıyorlar birden, bir alan: Karşılarında çok iyi tanıdıkları, herkesin çok iyi tanıdığı koca bir bina: Ankara Garı! Hem eski, tanıdık; hem de çok yeni, yabancı, az önceki yürüyüşten, kayboluştan, sanrısal ormandan payına düşeni almış, parlıyor! Dönüşte, gençlerden biri, Doğrulara da böyle varsak, diyecek arkadaşına, Marksizmin doğrularına, bildiğimiz doğrulara da böyle ulaşsak keşke, kişisel bir deneyin, bir serüvenin sonucu gibi. Ulaşsak evet, ama böyle ulaşsak! Öbürü, daha güngörmüş olanı, bu dilekte bir "barışçı geçiş" umudu da sezecek, haklı olarak. Arkadaşının, sosyalizme geçişi bir organik süreç gibi, kopuşsuz, şiddetsiz, tedhişsiz bir doğal süreç gibi görmek istediğini düşünecek, bu iyi niyetli yanılsamadan kurtulması için ona yardımcı olmaya karar verecek.

Adorno barışçı geçişin imkansızlığını biliyordu ama bu deneyi de boyuna tekrarladı: Her Adorno fragmanı, bir temel doğruya varmak için çizilmiş dolambaçlı bir yoldur. Güzergâh hep değişir; geliş yönüne göre farklı görünümler sunsa da sonuç aynıdır: Şu canhıraş adaletsizlik.

Tekrar, bir zorlanma biçiminde kavrar insanı, bir iç tepi biçiminde: Tekrarlamamak elinde değildir. Katilin suç mahalline geri gelmesinde, savaştan dönenlerin her gece aynı korkunç düşü görmesinde, hep aynı hatanın, aynı gafın yapılmasında, Freud'un "yineleme zorlanması" adını verdiği ruhsal mekanizmanın etkisi görülür. Bir şokun sonucudur bu, bir travmanın. Ego, sarsıntıyı yumuşatabilmek, sindirebilmek için, ilkin bir şok olarak yaşadığı olayı sonradan kendisi "sahneye koyar", tekrar tekrar yaşar. Pervanenin ateşin çevresinde dönüşüne benzer bu, kaynağı bilinçdışıdır.

Adorno'nun yazılarında da bir tekrar eğilimi var; Stravinsky'nin müziğinde eleştirdiği o "ilerleme eksikliğini" daha ilkel olana geri gitme isteğini, merkezi bir noktanın çevresinde kaprisli arabeskler çizme eğliminin bir benzerini, kendi metinlerinde de görmek mümkün. Sadece hep aynı doğruya varışında değil, üslubunda, dehşetten donup kalmış tavrında da.

Edgar Allan Poe'nun "Maelström'e İniş" öyküsünde, yaşlı bir Norveçli balıkçı, bir gezgine Lofoden takımadaları arasındaki ünlü Maelström girdabını tanıtmaktadır. Yorgun düşmüştür. "Daha dünc kadar" der sonunda, "bu yollarda en genç oğlun kadar kolaylıkla kılavuzluk edebilirdim; ama üç yıl önce, hiçbir faninin yaşamadığı bir olay geldi başıma - en azından, hiç kimsenin sağ çıkamadığı bir olay. İşte o sırada yaşadığım altı saatlik dehşet, ruhça ve bedence çökertti beni. Beni *çok* yaşlı bir adam sanıyorsunuz - ama değilim. Eskiden simsiyah olan bu saçların ağarması için altı saat yetti, kolumun ba-

cağımın güçsüzleşmesi, sinirlerimin harab olması hep o altı saat içinde oldu. En ufak zorlanmada tirtir titriyorum şimdi, gölgelerden bile ürker oldum."* Yaşlı adam, üç yıl önce, iki kardeşiyle birlikte balıktayken Maelström'e yakalanmış, herşeyi yutmak için açılan o devasa uçurumu görmüş, orada korkuyu, anlatılmaz dehşeti ve büyülenmeyi tatmıştır. Girdabın içinde kendi kayıklarından başka cisimler de vardır: Yüzyılların enkazı, parçalanmış, ufalanmış, ağır ağır dönmektedir. Kardeşleri yokolur, kendisi kurtulur, ama tanınmayacak kadar değişmiştir artık.

Adorno da bir kazazede. Yalnız saçlarıyla değil, bütün varlığıyla ağarmış gibi. Korku, dondurmuştur. Üslubu da bu korkuyu tekrarlayarak aşmak isteyenin davranışıdır. Tipik bir Adorno fragmanı, bir yanlışla başlar, bir kör noktayla. Bu yanlış, kendi iç hareketiyle, yavaşça geceden güne geçer gibi, doğruya dönüşür. İçkin eleştiri, yanlışın kendi yanlışlığını görmesini ve yerini doğruya bırakmasını sağlar. Bilgi, mitten beslenir, kör inançtan. Aydınlık, karanlıktan kaçarken enerjisini de ondan alır. Aydınlanmanın diyalektiğidir bu: Mit, aydınlanmanın köklerini içinde taşır; aydınlanma da hep mit'e dönüşme tehlikesini içerir, uç noktasında yeni bir körlük halini alır. Bütün bilgi, kötü bir düşten uyanmaya benzer: Sabahın gri, iç karartıcı yarımaydınlığında, kabusun artık geride kaldığını düşünür insan, ama gerçeğin şekillerinin her an kabusa dönüşebileceğini de anlar. Dehşet yatışmıştır: Şimdilik.

Adorno'nun Maelström üslubunun kaynaklarını faşizmin ve II. Dünya Savaşı'nın dehşetinde arayanlar oldu. Daha eskiydi oysa, çok daha eski. Çevresine bir kez bakmış ve kör olmuştu Adorno. Bu körlük geçiciydi elbet; ama gördükleri de unutulur cinsten değildi: Yüzyılların vahşeti, o ilk kargıdan megaton bombaya uzanan çizgi.

Nietzche'ye göre, bazı bünyelerde şokları özümseme, sindirme yeteneği vardır. Kendisinin de böyle bir yeteneğe sahip olduğunu sanıyordu o, yaralanmakla ölmeyen, tersine daha da güçlenenlerden biri olduğunu düşünüyordu... Adorno böyle değildi, sakat kaldı. Sakatlığını yazıyla aşmaya çalıştı. Korkuyu bastırırken yarattığı üslup, vahşetten payını almıştı.

(*) Daha iyi bir çeviri için bkz. E.A. Poe, *Olağanüstü Öyküler* (Adam Yay.)

AYDINLANMANIN DİYALEKTİĞİ

Notlar ve Taslaklar

Max Horkheimer / Theodor W. Adorno

HAYVAN PSİKOLOJİSİ

İri bir köpek var asfalt yolda. Güvenli bir edayla yürürken hızla geçen bir arabanın altında kalıyor. İmtiyazlı bir köpek olduğunu anlıyoruz yüzündeki huzurlu ifadeden, daha iyi bakım görmüş, zulmü tanımayan bir ev hayvanı. Ama zengin burjuva ailelerinin zulme gene yabancı olan çocuklarının yüzünde de aynı huzurlu anlatım var mı? Onlara da şimdi asfaltta yatan köpek kadar iyi bakılmıştı.

HER ŞEYİN CEVABINI BİLMEK İYİ DEĞİLDİR

Fazla akıllı olmak kimseye bir şey kazandırmıyor --Hitler'den aldığımız derslerden biri de bu. Yahudiler Hitler'in iktidara gelemeyeceğini kanıtlayan sayısız teori geliştirdiler, hepsi birbirinden derin, birbirinden akıllı teoriler. Bu arada Hitler kimseden saklamaya gerek görmeden iktidara yürüyordu. Bir konuşmayı hatırlıyorum şimdi, bir siyasal iktisatçı --Bavyeralı bira imalatçılarının çıkarlarını kanıt göstererek-- Almanlar'ın Hitler'in peşine takılmayacaklarını açıklamıştı. Başka uzmanlar da Batı'da Faşizmin imkansız olduğunu kanıtlamışlardı. Okumuşlar, bu ahmaklıklarıyla her yerde barbarların işini kolaylaştırıyorlar. Uzak görüşlü değerlendirmeler, istatistiklere ve deneye dayalı öngörüler, "bu benim iyi bildiğim bir konudur" diye başlayan yorumlar, bütün o iyi tartışılmış, dengeli, sağlam yargılar, hepsi, hepsi yanlış. Hitler tin'e ve insanlara karşıydı. Ama insanların çıkarlarına karşı olan bir tin de vardır: Başlıca özelliği çokbilmiş aptallıktır.

İNSANLIK ANITLARI

İnsanlık en çok Fransa'da evinde hissetmiştir kendini. Her zaman. Ama Fransızlar bunun farkına varmadılar. Kitaplarında, herkesin çoktan kabullenmiş olduğu o ideolojiden fazlası yoktu. Bu arada hayatın daha iyi görünümleri varlıklarını ayrı bir planda, kendi başlarına sürdürüyorlardı: O özel ses tonu,

gastronomi şölenleri, kerhaneler, dökme demirden pisuarlar, klozetler. Ama Blum hükümeti bu birey saygısına karşı saldırıyı başlatınca, muhafazakarlar bile onun adına dikilmiş anıtları korumak için fazla uğraşmadılar.

KİŞİSEL GÖZLEM

Kırk, elli yaşlarına gelen insanlar çevrelerinde tuhaf bir değişmeye tanık olurlar. Birlikte büyüdükleri ve ilişkilerini kesmedikleri kişilerin davranışlarında bir gariplik görmeye başlamışlardır. Biri çalışmayı bırakmış, kurduğu iş de batmıştır. Öteki evliliğini bozmuştur, ama kabahat karısında değildir. Bir başkası da zimmetine para geçirmiştir. Böyle şaşırtıcı davranış değişmeleri göstermeyen insanlarda bile bozulma, yozlaşma belirtileri sezilir. Konuşmaları sığlaşmış, fukaralaşmıştır, sürekli kendilerini överler. Geçmişte, yaşlanan birey başkalarından zihinsel uyarımlar alabiliyordu; şimdi orta yaşlı insan sadece kendisinin dişe dokunur, nesnel bir anlamı dile getirebildiğini düşünmektedir.

Önceleri, kaderin kötü bir cilvesi olarak görür dostlarındaki bu değişmeyi. Değişmek onlara yaramamıştır. Belki de bu değişmenin kendi kuşağıyla, bu kuşağın başına gelenlerle bir ilgisi vardır. Sonunda, aynı deneyi daha önce de ama başka bir açıdan yaşamış olduğunu farkeder. Öyle ya, öğretmenlerde bir tuhaflık olduğunu düşünmez miydi hep, öğretmenlerde, amcalarda ve teyzelerde, aile dostlarında, sonraları da üniversite hocalarında ve yeni girilen şirketlerin eğitim bölümü sorumlularında... Ya gülünç bir yan görürdü kişiliklerinde, ya da varlıkları bir yük gibi gelirdi, ağır, sıkıcı, anlamsız bir yük.

O sıralarda bu duygusunun üzerinde pek fazla durmamış, büyüklerin yetersizliğini, zavallılığını doğal saymıştı. Şimdi bir kez daha anlıyor gerçeği: Bugünün koşullarında, ister teknik olsun, ister zihinsel, bireysel becerilere dayalı bir hayatı sürdürme çabası, kişinin olgunluk çağında bile ahmaklığa yol açıyor. Umur görmüş insanlar da bu genel kuralın dışına çıkamıyor. Gençlik çağlarının umutlarına sadık kalmayarak dünyayla uzlaşanlar, sanki bir erken çürüme cezasına çarptırılıyorlar şimdi.

Not

Bireysellığin çöküşü sadece birey kategorisinin tarihselliğini anlamamızı sağlamakla kalmıyor, kategorinin olumlu niteliklerinden kuşkulanmamıza da yol açıyor. Bireyin hedef olduğu adaletsizlik, rekabetçi dönemde onun temel varoluş ilkesiydi. Bu sadece bireyin işlevi ve toplumdaki özel çıkarı için değil, bireysellik kategorisinin iç yapısı için de geçerlidir. İnsanların özgürleşmesine yönelen süreç bireysellesmenin sonucudur; ama bireysellesme

de insanın kurtulması gereken bazı toplumsal mekanizmalardan doğmuştur. Bireyin bağımsızlığı ve benzersizliği, akıldışı bütün'ün kör ve baskıcı gücüne karşı direncin kristalleştiği yerdir. Ama tarihsel olarak, bu direnci, mümkün kılan da her bağımsız ve benzersiz bireyin körlüğü ve akıldışılığıdır. Tersinden alırsak, kendi bireyselliği yüzünden bütün'e karşı olan herşey varoluşun değişmez bir çizgisi olarak kalmaya yargılıdır. Kişinin en katı bireysel özellikleri, hem egemen sistemin çarklarından sıyrılmayı ve ayakta kalmayı başarabilmiş olan yanıdır onun, hem de sistemin kendi üyelerini sakatlamasının belirtileri. Bu özellikler sistemin temel ilkelerini abartarak yineler: Mülkiyet arzusu tamahkarlıkta yansır, kendini-koruma güdüsü de hastalık hastalığında. Birey bu kişilik çizgilerini, doğanın ve toplumun zoruna karşı, hastalığa ve iflasa karşı kendini öne sürmek için kullanır, kişilik özelliklerinin zorlamalı, saplantılı bir nitelik taşımaları bundandır. Birey kaçmaya çalıştığı güçle kendi iç dünyasında yüz yüze gelir. Kaçış umutsuz bir yanılsamadır. Moliere'in komedileri bireyin üstündeki laneti anlatır. Tıpkı Daumier'in karikatürleri gibi; ama bireyi ortadan kaldıran Nasyonal Sosyalistler bu laneti büyük bir iç rahatlığıyla benimsiyor ve Spitzweg'i kendi klasik ressamları olarak seçiyorlar.

Katılaşmış birey ancak katılaşmış bir topluma karşı daha iyi olanı temsil eder, mutlak iyiliği değil. Birey ortadan kalktığında geriye kalanı temsil eder o, kollektif sistemin bireye uyguladığı eziyetin sonuçları karşısında duyulan utancı yansıtır. Bugünün içi boş dalkavukları, geçmiş bir çağın huzursuz simyacılarının, gül tutkunlarının ve siyasal kazazedelerinin doğrudan uzantılarıdır.

APTALLIĞIN DOĞUŞU

Zekanın simgesi salyangoz duyargasıdır: Hayvanın yolunu bulmasını ve (Mephistopheles'e inanacak olursak)[1] koku almasını sağlayan o boynuzsu organ. Bir engelle karşılaşınca hemen kıvrılır bu duyarga, koruyucu kabuğun içine çekilir, yine bütün'e döner. Yeniden kabuğun dışına çıkarak bağımsızlığını öne sürmesi zaman alır. Yavaş yavaş, deneye deneye çıkar. Tehlike hâlâ oradaysa bir kez daha kaybolur, artık iyice çekingen davranacaktır. İlk evrelerinde zihnin varlığı çok kırılgandır. Salyangozun kasları duyularına bağlıdır, bu kasların hareket etmesini önleyen herşey zayıflamalarına da yol açar. Fiziksel hasarlar gövdeyi sakat bırakır, korku da zihni. Başlangıçta ikisi birdir.

Daha gelişmiş hayvan türleri, göreli özgürlüklerini kendi çabalarıyla kazanmışlardır; sırf varlıkları bile bir zamanlar bazı duyargaların yeni yönlere uzanmış ve geri de çekilmemiş olduğunu kanıtlar. Bugüne gelebilmiş her hayvan türü, artık varolmayan, gelişme çabaları daha baştan mahkum olmuş

sayısız türün anıtıdır: Duyargalarını gelişme yönüne doğru uzatıp da korkuya yenik düşmüş başka hayvanları hatırlatacaktır hep. Bu gizilgücün doğal çevrenin dolaysız direncine çarpıp durdurulması, bir adım sonra, iç organların da korku yüzünden körelmesine varır. Bazen bir hayvanın soru dolu bakışlarında yeni bir hayat biçimi parıldayıp söner, doğabilecekken doğamamış olan yeni bir hayat biçiminin parıltısı. Hayvanı tanıdık varlıkların sığınağında kapalı tutan sadece kendi türünün ayırıcı özellikleri değildir. O soran bakış, karşısında milyonlarca yıllık bir güç bulur hep. Bu güç ezelden beri yaratığı kendine ayrılmış olan yerde tutmuş, çizginin ötesine geçme çabalarına ket vurmuştur. Böyle ilk aranışları durdurmak zor değildir: İyi niyetlidirler, belli belirsiz bir umut da taşırlar, ama inatçı bir enerjiden yoksundurlar. Baktığı yere gidemeyen ve sonunda geri çekilmek zorunda kalan hayvan, ürkekleşir, aptallaşır.

Bir yara izidir aptallık. Fiziksel ya da zihinsel bir çok nedeni olabilir. Kişinin her kısmi aptallığı, kıpırdayan kasların hareketinin engellendiğini bir noktaya işaret eder. Hareket isteği, engelin karşısında, o ilk aranışın dağınık ve sonuçsuz bir tekrarına dönüşür. Çocuğun bitmek bilmeyen soruları, hep gizli bir ağrının zorlamasıdır, cevap alamadığı ve iyi de anlatamadığı bir ilk soru'nun semptomları[2]. Sürekli yinelenen soru, henüz açmayı bilmediği bir kapıya tekrar tekrar sıçrayan sonra da yorulup vazgeçen köpeğin o ilk cilveli inadını hatırlatır. Ama kafesteki aslanın umutsuz dönenişlerini ya da bir sinir hastasının yararsızlığı çoktan belli olmuş bir savunma mekanizmasına hep yeniden sarılışını da hatırlatır. Çabaları sürekli engellenen ya da karşılıksız kalan çocuk sonunda dikkatini başka bir yöne çevirebilir. Denildiği gibi, "daha tecrübelidir artık". Ama isteğin boğulduğu noktada, gözle görülmeyen bir yara dokusu da oluşmuştur, küçük, küçücük bir duyarsızlık alanı. Böyle yara dokuları, sert ve becerikli karakterlerin oluşmasına yol açabilir; aptallığa da yol açabilir: doku selimse, patalojik yetersizlik, körlük ve acizlik biçimindeki aptallığa; habisse, haset, kindarlık ve fanatiklik biçimindekine. Baskı, iyi niyeti zehirler, kötü niyete dönüştürür. Ve sadece soruların yasaklanması değil, yasaklanmış taklit, yasaklanmış gözyaşı, yasaklanmış dikbaşlılık da sakatlıkla sonuçlanabilir. Hayvanlar dünyasının türleri gibi, insan türünün zihinsel evreleri ve bireyin kör noktaları da umudun sönüp gitmesinin evreleridir: Bu evrelerin herhangi birinde pıhtılaşıp katılaşmış karakter, yaşayan hiçbir şeyin baskıdan kurtulamadığını anlatır.

Çeviren: Orhan Koçak

Notlar:

1. Goethe, *Faust I (Walpurgis Gecesi)* yavaşça, ürkekçe aranan yüzüyle, çoktan kokumu almıştı."
2. Bkz. Karl Landauer, "Intelligenz und Dummheit", *Das Psychoanalytische Volksbuch* (Berne, 1939), s.172.

K A R Ş I I Ş I K

Paul Celan

Yürek karanlıkta gizli ve katı kaldı, bilgelik taşı gibi.

*

İlkbahardı, ve ağaçlar kuşlarına uçuyorlardı.

*

Kırık testi sürdürür çeşmeye gitmeyi, o kuruyana dek.

*

Savaş gemilerinin en büyüğü boğulmuş birinin alnına çarpıp parçalanmadıkça, adaletin sözünü etmek boşuna.

*

Dört mevsim var; bunlardan birini seçmekle geçirilecek bir beşinci de yok.

*

Sevgisi öylesine büyüktü ki, sevgilisi tabutunun kapağını çekip açabilirdi-- üzerine koyduğu çiçek o denli ağır olmasaydı.

*

Sarılmaları o kadar uzun sürdü ki, sevgi karşılarında çaresiz kaldı.

*

Yargı günü gelmişti, ve en büyük günahın bulunması için, haç İsa'ya çakıldı.

*

Çiçeği göm ve insanı mezarın üstüne koy.

*

Saat saatin içinden fırlayıp çıktı, ona, doğru gitmesini buyurdu.

*

Komutan asinin kanlı başını hükümdarının ayağınm dibine koyunca, hükümdar büyük bir öfkeye kapıldı. "Taht dairesini kan kokusuna boğmaya nasıl cesaret edebilirsin," diye bağırdı, ve komutan ürperdi.
O sırada kesik kafa ağzını açtı ve mürver ağacının öyküsünü anlattı.
"Çok geç," dedi vezirler.

Sonraki bir tarihçi bu kanıyı doğruladı.

*

Asılmışı darağacından çözdüklerinde, gözleri henüz kırılmamıştı. Cellat çabucak kapattı onları. Ama çevrede duranlar gene de bunu farketmişler, bakışlarını utançla yere indirmişlerdi.

Darağacı ise o anda kendini bir ağaç sandı; kimsenin gözü açık olmadığı için de, bunun sahiden olup olmadığını saptamak mümkün değil.

*

Erdemleri ve günahları, suçu ve masumluğu, iyi ve kötü nitelikleri teraziye koydu, çünkü kendi üzerinde yargıda bulunmadan önce, emin olmak istiyordu. Ama terazinin kefeleri, böylesine yüklenince, aynı hizada durdu.

Ne pahasına olursa olsun bir sonuca varmak istediği için, gözlerini kapattı ve hangi günahın hangi kefede olduğunu artık bilemeyecek hale gelene dek, terazinin çevresinde bir o yöne bir ötekine, dönüp durdu. Sonra, kendi üzerinde yargıda bulunmak için, bakmadan, kefelerden birinde karar kıldı.

Gözlerini açtığında, kefelerden biri gerçi daha aşağıya inmişti, ama artık bunun hangisi; suç kefesi mi masumluk kefesi mi olduğu, bilinebilecek durumda değildi.

Buna öfkelendi, durumdan kendi lehine bir sonuç çıkarmayı reddetti, kendini suçlu buldu; gene de, belki haksız olabileceği duygusunu üzerinden atamadan.

*

Aldatma kendini: bu son lambanın daha fazla ışık verdiği yok -- çevredeki karanlık kendi içinde derinleşmiş.

*

"Herşey akar" : bu düşünce de öyle; herşeyi durdurmuyor mu yeniden ?

*

Aynaya sırtını döndü, çünkü onun kendini beğenmişliğinden nefret ediyordu.

*

Çekim yasalarını anlatıyordu, kanıt üstüne kanıt getiriyor, ama sağır kulaklar buluyordu. Bunun üzerine, kendini havaya fırlattı ve havada asılı durarak anlattı yasaları - o zaman inandılar ona, ama kimse şaşmadı gene de, aşağıya, geri dönmeyince.

Die Tat (Zürich)
12 Mart 1949

Çeviren: Oruç Aruoba

KIYMET-İ TARİH / KIYAMET-İ TARİH

(Derrida ve Tarih: "de- construction" kavramı üzerine bir deneme)

Melih Başaran

Prelüd : *"Tarih" nedir? Yine tükenmek bilmez bu soru. Niye hep belli bunalım anlarında Tarih'e çağrılır kamuoyu, Tarih'ten çağrı alır? Ne zaman gereksinme duydu insanoğlu ilk kez "Tarih" kavramına, nasıl oluştu ilk tarih yazıcısı, bellekçisi. Babil'in, neleri yazmaya çağrıldı, neler yazılamazdı bir "Tarih"te bir tarihin? "Kaç tane "Tarih" vardır" dan önce "Tarih var mıdır" sorusu (işte Babil Kulesine çıkılıyor yavaş yavaş, burdan geriye dönüş var mı; olmayan Tarih Kulesine kapanıp yazacak mıyız kendi "Tarih"imizi; bir kez yasak sorular sorulduktan sonra olası mı hâlâ bu)*

Denilebilir ki, "bilinç" yazıyı parçalıyor, artık hiç bir konu düz bir çizgi halinde, sakin sakin irdelenemez; "kurucu" ve "yapıcı" bilinçler yok artık, sivri kalemimizi, duvarcı şakûlemizi (Tarih'in "T" cetveli!) gömelim bundan böyle, eğri kuleler kurmaya ve halkı buna saygı duymaya çağırmaya cesaret edilemez artık. Yazıldı. "Gerici" Tarihler ve "Seçenekler"... Bundan sonra elimizde yalnızca metinler var, ve aralarında yatanlar, onları yazdırtan güç ilişkileri, onları yazdırtmayan güç ilişkileri, onları istediği gibi yazdırtan güç ilişkileri... Eğer hâlâ tarih yazımına kalkışacak kadar arsız olmasak da, o güç ilişkileri yine hep varlar. Yıkım başlıyor bundan böyle. Yıkım. Güç ilişkileri orda kendilerini gösterecekler; kuleler yıkılıyor, yazıların kesitleri alınıyor, saydamlaşıyor ağdalı dili vakanüvis'in[1], eski kentler yarılıyor, coğrafi katmanları tanınıyor geçen zamanın, öyle, cansıkıcı ve kanlı savaşları günlük yaşamın, gözden kaçan kaplar kacaklar ve gözyaşları, bileklerde morluklar, "arthrite chronique"[2] ve onun kronikçideki biçimi...

Tarih İktidar'dır, bazen tarih İktidar'a da dardır, Kule İktidar'dır, gergin ve yüksek, Kule gözetlemek içindir, Tarih bizi gözler, ve ödevler verir, milletler tarihlerine borçludur, Tarih bizden hep birşeyler ister, özellikle de kan, bilhassa kan, erkek kanı, Tarih erkek kanıyla beslenir, iktidarını böyle arttırır, ona kan döktükçe kendimizi onun için daha da borçlu hissederiz, kan dökeriz, ve kule kabardıkça kabarır, bu anlamda Tarih kökten bir şekilde erildir (masculine). Koca bir phallus[3], başımızın üstünde, sallanan, Atamız, atan

Dé-construction"; bu büyük sözcük "yıkım" anlamına gelir (oysa, sözcük anlamı yalnızca "yapısını ayrıştırma, sökme" olsa da); Felsefe'de, Tarih'te, bütün iç bütünlüğü olan kapalı, bitmiş, az çok düzenli bir şekilde işliyor gibi gözüken insani olaylara bakışta (doğal "olay" lara hiç girmiyoruz) hep egemen olan kuramcı (theoriste) mantığa karşı geliştirilmekte olan bir kavramdır. Kuram'ın tersi. Bütün kuramsal çabayı önceleyen bir çözümleme (analyse) çabası olsa da, başat eğilim son sözü *söyleyen kurma aşamasındadır, kuram abartılmıştır, bilimden önce nasıl öteki bilgi çeşitleri -"dogma"lar- birer abartmaysalar bilimde de kuram insan beynindeki bu eski çukurlaşmaya[4] denk düşmüştür. İnsan beyni için çözümlemelerin en güzeli "son çözümleme"dir, "bu 'son çözümleme' olsun..." istenci önüne geçilemez güçtedir. Ayaküstü çözümleme meraklısı marksçı bayağılaştırmaların en çok çiğnediği deyim bu "son çözümlemede..." deyimi olmuştu ağızlarında...*

O halde, "de-construction" kavramının uyandırdığı ilk imge, eli bıçaklı bir adam imgesidir, sivri cisim, bilinçaltının korkulu imgesi, insan kulesine yaklaşmakta ve onu kesmek istemektedir (castration) [5]*, kuram dehşetle irkilir, kurumlu bir tavır takınır, kendini çabuk toparlamıştır, ve bilinçaltının bu korkulu imgesine karşı savaşacaktır, Tarih kolay yenilmez, "Tarih" her zaman haklıdır, bir kat daha üste çıkabilir, çöplüğünden bulduğu imgelerle, onları değişik şekillerde yerleştirerek söyleyemeyeceği şey yoktur, herkes bu imgeleri istediği gibi kullanarak istediğini söyleyebilir ona, baskın korkusu (onu yaran bıçak imgesi) ve bu korkuyu bastırmak için sürekli konuşma, ne olursa olsun birşeyler sıvayıp ayakta tutma istenci bıçağı kavrayıp geri bükerek adama döndürebilir, ve işte bu sahneye tanık eder herkesi, "bu adam Tarih'i yanıltmaktadır", hemen yeni belgeler bulunur, sıvanır tarih ve bir kat daha çıkar, bir fosil daha içine alır, bu adamı, "yanılan bir tarihçi" namıyla, işte Tarih yine iktidardadır, hadım olmaktan uzak.*

Oysa onun hadımları vardır, izinli, gezinirler sarayının bahçesinde, kendilerine vakanüvis tarihçileri derler küçük harfle, kalem tutarlar yalnızca, çok osmanlı paşalarından geçinirler...

Ve işte Tarih şimdi Kıy'am'a [6] *kalkmaktadır, dimdik, huzurunda iktidarın, günahlarıyla sevaplarıyla, bir türlü ikisinden birine düşmeden yapamamasıyla, Kıy'am'ında kıyımın ve yıkımın, kıyısında her ikisinin, başı kesilecek, kıy'metten düşmüş bir son hece kalacak...*

* *

Tarih'e yaklaşımda ve onu tanımlamada marksçılıktan bu yanaki eğilimlerin, kavramsal ve işlemsel algılamaların bir dökümüne gireceğimiz ve son yaklaşımlar ya da yaklaşım olasılıkları üzerine bilgiler vermeye çalışacağımız, boyutları gayet sınırlı bir yazıya böyle bir "prelüd" (giriş faslı)[7] ile başlamanın yadırgatıcı gelebileceğini sezinleyebiliyoruz. Ancak hâlâ tartışmacı (söylemsel: discursif) bir dille soğukkanlı bir şekilde Tarih'in nasıl yanılmaya başladığının anlatılabileceğine kendimizi inandırabilmiş değiliz. Bu yüzden Tarih'ten ve Dil'den, Dil'in Tarih'inden ve Tarih'in Dil'inden çıkardığımız bu eleştiriyi bir tür kendi kendine konuşmaya bıraktık (buna cesaret ettik)[8]. Bu işitilen dil söylemsel'in alanına girmez, bu yüzden de onun belli yasalarıyla tartılıp yenilip yutulması da pek olası değildir, o daha çok şiirin yasalarına uyar, ya da adımlarını onun adımlarına uydurur gibi yapar, bu *Dichtung*'un (deyiş'in, ya da, söylen'in)[9] dilidir. Yapacağımız yine kuramsal bir bütünlüğe ulaşmak üzere eski kavramlarımızı tazelemeye, ya da ordan burdan kavram hazinemizin karnını doyurmaya çalışmak olmadığına göre yine bütünüyle söylemsel bir dile kendimizi tam olarak tutsak etmeden, Söylem ile Söylen arasında dolanarak sürdürelim yazımızı:

Kabaca bakıldığında, bugün marksçılıktan bu yana batı "episteme" sinde[10] üç büyük kavramsal öbekleşme görünmektedir: bunlar marksçılık (Sartre da dahil olmak üzere ona kadar olan dönem); yapısalcılık (60'lı yıllar); ve bugün de içinde yaşadığımız bir yapısalcılık-sonrası (post-structualiste) dönemi. Bu son dönem, doğal olarak, henüz tamamlanmadığından tanımlanması en güç olan dönemdir de. Ancak dışardan bakmak durumunda olan Amerikalı düşün adamları arasında (bunlara her zaman kıta avrupası felsefesinden özerkliğini korumuş analitik ve pozitivist ağırlıklı ingiliz meslekdaşlarını da katabiliriz) Avrupa Felsefesi çok indirgemeci bir görüşle "Herméneutique" (Yorumbilgisi) olarak nitelendirilmektedir. Bunun nedeni daha önce varolan metinler üzerine, onların bir gruplandırılması, yeni yöntemler arayışıyla koşut okunmalarının yapılması gibi çalışmaların ağırlıkta olması neden olarak gösterilebilir. Bütün çalışmalarını Batı Metafiziği'nin ve onun üzerinde temellendiği metinlerin "dé-construction"u üzerine oturtan Derrida, kendisi hiç bir zaman bu etikete başvurmamışsa da, hemen bu yorum bilgisi "koine"sinin[11] temsilcisi olarak ilan edilivermiştir. Foucault da kendi çalışmalarında, ele aldığı çağların "episteme" lerini temsil eden metinlere dayanarak, bir tür arşivcilik çalışması yaparak batının bağırsaklarını deşip gererek kader-geçmiş okuyuculuğu yaptığından[12] aynı "herméneutique" damgalanmaya uğramıştır (ilk damgalanması olan yapısalcılıktan kurtulduktan sonra) ... Habermas'ın ve Diltey'la birlikte asıl orijinal şekliyle "Yorumbilgisi"ni temsil eden Gadamer'in de bunlarla aynı kefeye konması bu sözünü ettiğimiz yorumbilgici "koine"nin ne kadar ileri gittiğini göstermektedir.

Peki, nedir bu "koine"? Ve neden böyle herkesi sarıp sarmalama ve içine alma eğilimindedir? Her şeyden önce eski Yunanca'da deyimler, deyişler, yazma ve konuşma biçimleri kümesi anlamına gelmektedir. Burda kullanılan anlamında, daha çok *bir çağda görülen tek bir çeşit açıklama ya da işleme biçiminin yaygınlaşma eğilimiyle her yeri kaplaması, ve açık ya da gizli bir şekilde bütün biçemlerde kendi izine rastlanması* anlamına gelmektedir. Nasıl marksçılık bir zamanlar bütün insan bilimlerinin odağına yerleşip kendi "son çözümleme" yöntemlerini benimsettiyse; sonra da yapısalcılık batı dışındaki değişik ekinlerin kendi bütünlüklü iç yapılarını ortaya koyarak, onların da en az batınınki kadar iç tutarlılığa ve üretkenliğe sahip olduğunu tanıtlayıp özne sorununu allak bullak etmiş ve "İnsan"ı bilimden uzaklaştırarak "Yapı"yı getirdiyse, ve böylece de yarattığı geçici bir bunalıma, odaksızlaşmaya, bir başka yönden eski güvenceleyen durağanlığını (istikrar) kazandırmış olduysa; bugün de bazı yıkma ve yapısını bozma, dağılmış bir bütünlükten başlayarak anlama eylemine girişme türündeki eğilimler "yorumbilgisi" gibi, bir ayağı 19. yüzyılda olan aslında ölü, ama zaten her zaman varolmuş (yahudilerin ve müslümanların eski metin okuma, yorum ve çıkarımlarda bulunma gelenekleri kadar eski -Talmud'u, Serh'i, Fıkıh'ı anımsatıyoruz burda-) bir disipline indirgenmeye çalışılmaktadır. Burda dikkat! diyoruz. Bir dikkat, bugün etken olarak çalışmalarını sürdüren (Derrida), ya da hâlâ yazıları etkinlikle tartışılan (Foucault,vb) insanların yaptıklarının yanlış olarak yorumlanma tehlikesine karşı; bir dikkat de bütün başlangıçta sorunlar yaratan, bunalımlara yol açan, "koine" adıyla dile getirdiğimiz dilsel canlılıkların taşımış olduğu duraganlaşıp donuklaşma eğilimlerine karşı olmak üzere iki dikkat çekiyoruz.

Özellikle ikinci tehlike üzerinde durmak gerekecek. Ne demek "dilsel canlılıklarının donuklaşması"? Dilsel canlılık eğretilemeli (metaphorique), düzdeğişmecelerle (metanomic) dolu yazış ve konuşma biçimlerinden başka bir şey değildir. Bunun eski Belagat sanatının (rhetorique) kaskatı kurallı güzel yazma ve konuşma biçimleriyle bir ilgisi yoktur. Çünkü, bizim anlatmaya çalıştığımız biçimdeki bir dilsel canlanma, bunalımdan doğan, eski düşünme biçimlerinin bize sunmuş olduğu deyiş ve çıkarımlama tekniklerinin yetersiz kaldığı, ya da düpedüz ihanet ettiği o bunalım anında, önceden kuralları konmuş, ve sabitleştirilmiş olmayan yeni dil tekniklerinin aranması gereksiniminden doğan türdendir. Burda eski ve yeni biçimler birbirine karışır, düşman kavramlar dolaşıma alınır, alay (ironie) burda büyük bir silahtır, istenilen sözcük bildik anlamından boşaltılıp orda geçici olarak ağır yüklerle donatılabilir, sonra ayakları üstünde çöktüğünde daha iyi bir aşamada olunur artık, çünkü neyin dayanmayacağı anlaşılmıştır artık, başkasına geçilir; bazen öteki diller yardıma gelir, bazen ana dilde kalınarak şaşırtıcı gizli birlikler ve yollar keşfedilir, dil tarihe iğnelenmiştir, ancak tarih olmadan da işini görür,

sonra bir gün gelir yine çatar ona, bir kökenbilimsel (étymologique) göndermede onun kölesi olur, artzamanlı (diachronique) ve eşzamanlı (synchronique) eksenlerinin ikisinde de, iki yöne doğru da işler o.

Peki, dilsel canlanma buysa, şimdi de bunun nasıl donuklaşabileceği sorununa gelelim: Bu, aslında dilsel canlılığı üreten asıl öteki canlılığın dalga boyuna yerleşememe sorunundan gelir. Yani, bu tür bir dil belli bir anda kesit olarak alındığında görülen, bir dizi yerinden çıkmış (decalé) sözcük ve çarpıtılmış deyişlerdir. Sorunsaldan habersiz biri, ya da bunun bir metin olarak kaldığını düşündüğümüzde, başka bir zamanda ve başka bir sorunsalda bu dilin çözülmesi (eğer kestirmeden bir okunması yapılmak istenmiyorsa) güç bir iştir. Kestirmeden okuma, bütün devinim içinde olan ve anlık olarak oraya yerleşmiş olan bir sözcüğü, bir deyiş biçimini *olduğu haliyle* almaya kalkacak ve bu donmuş sinema filmi karesi üzerinde bütün bir filmin devinimi üzerine çıkarımlarda bulunacaktır. İşte kabaca dilsel canlılığın büyük odaklaşma eğilimi yine çok imgesel bir şekilde böyle açıklanabilir. Tabii, düşünülebilecek en kötü durum da bir "koine"deki dilsel oynamaların, o "koine" nin üyeleri tarafından da birden donuklaştırılması ve bunların makinasal bir biçimde işleyen kavram kümeleri haline getirilmesi ve burda karışımın kıvamına göre erekbilimin (teleologie) ya da öteki bir takım metafizik ulamların (catégorie) hortlaması ve ortaya yeni bir dogmatik öğretinin daha çıkmasıdır.

İmdi, "dé-construction" yöntemi de bir gün böyle kalıplaşmış bir öğreti haline gelebilir mi, onun çevresini saran ve onu ikinci elden açıklamaya çalışan bir grubun söyleminin dağıttığı iktidardan payını alıp köhne yorum bilgisi geleneğinin çekim alanına düşebilir mi; yoksa özsel hırçınlığı bu tehlikeyi hep savacak mıdır başından; bu ilerde görülecektir.

Şimdi, yazımızın başında "yapısını ayrıştırma" (de-construction) yönteminin üzerine uygulamaya giriştiğimiz Tarih'e dönelim. Tarih bir söylemden mi ibarettir? Bütünlüklü, aynı bir polisiye roman gibi tutarlıklı, belli bir halkı ya da ekinsel ideolojiyi göz önünde bulundurularak kurulmuş olanları dışında bir de Öteki Tarih var mıdır? Öteki Tarih, yani söylem (discours) - olmayan, ancak *bir takım ögelerin ve etkenlerin çizdiği akışkan, kesişen, çıkan, daralan, yok olan, birden beliren yollar (parcours) olan bir Tarih* 'e nasıl erişilebilir? Söylem-Tarih'te yapacağımız bir takım yırtılmalar bize burda bir kapı açar mı? "Haber niteliği olmadığı" için çağdaş basın ve yayın araçlarının süzgecine takılan bir takım olaylar gibi Tarih söylemine de girmeyen, ya da "olay" olarak bir *"Gestalt"* ına[13] sahip olmadığımız için daha adlandıramayacağımız ve de zaten geçmiş gitmiş olan "şeylerin" biriktiği bir alan neye benzer? Söylem-Tarih'in aydınlığına, açık seçikliğine karşın bu Karşı-Tarih'in kirli

suları insanlığın gecesinin hangi yönüne akar? Söylem-Tarih'in beslendiği ve bağdaşıklıklar kurduğu alanlar bellidir ve sınırlı sayıdadır: çok geç icat edilmiş bir "Ulus" öznesinin geriye dönük olarak işlemsel (opérationnel) bir görevle çalıştığı ulusçulukla kurulan bağdaşıklık; Tarih'te diyalektik bir şekilde kendini gerçekleştirmekte olan bir Tin (Esprit)'in işlemsel bir görevi olduğu hegelcilik ve onun marksçı devamıyla kurulan bağdaşıklık; bütün Tarih'i "aklı yerinde ve çalışan öznenin haklarına kavuşması"na doğru bir evrilme olarak gören soylu sınıfından yeni kurtulmuş umutlu kentsoylularla kurulmuş ve yüzünde öyle gülücükle donmuş kalmış bağdaşıklık; bunların daha gizemci, hayatın anlamı, hakikat ışığı, vb. temalara ağırlık vermiş olan bir koluyla, yine bunların zenginliğin, tekniğin, bilimin sürekli gelişimi temalarına ağırlık veren bir kolu arasında çeşitli kıvamlarda kurulan bağdaşıklıklardan bir demet... Söylem-Tarih'in bağdaşıklık kurduğu bu alanlar aslında ekinsel yaşamın çeşitli katmanlarında hazır bekleyen bir takım *üstsöylemlerdir* (metadiscours).Herhangi bir söylemin oluşma aşamasında, hemen bunun tepesine binerler; bunlar bir çeşit söylemler gecesinin kapısındaki bekçiler gibidir, bu geceden doğacak bütün söylemler yanlarına bu bekçilerden birini de almak zorundadırlar. Bu üst-söylemler parçalı, tek biçimli ve kökenli olmaktan uzak, çoğu zaman her yana çekilebilir, dağınık söylemlere ya da söylem parçacıklarına bir düzen vermeye girişirler, onlardan kurdukları bütünle onların *yasallaştırılmasını* (légitimation) sağlarlar. Bu bekçiler tek tek söylemlerin yasallıklarının güvencesi olurlar. Hatta söylemler, bir kez bu üstsöylemler kuruldu mu kendilerini onlardan biri doğrultusunda geliştirerek yasallığa hak kazanmaya bile çalışırlar. Yasal olmak iktidarda, onun döngüsünde olmak demektir.

O halde, Söylem-Tarih'ler bağdaşıklıklar kurdukları bir takım ana üstsöylemler aracılığıyla kurulup yasallıkları dağıtıldığına göre, bu "Tarih"lerin olgusu gereği (de facto) gizlediği Öteki-Tarih'e varmak, burda bir çatlak oluşturmak için "dé-construction" yöntemi yanı sıra *"delegitimation"* (yasallığını kaldırma -dokunulmazlığını kaldırma gibi- ; ya da yasallığından sıyırma, kırma, vb.)[14] denilen bir sürece de başvurulması gerekecektir. Yasallaştırma süreci tek tek ayrı tarihlere ve oluş nedenlerine sahip, karmaoluşsal (hétérogene) söylemsel ögeleri kendilerinden başka bir üst-söylemin yasallığına taşıma ve bu yasallık altında bir varoluş nedeni vermeyi içerdiğine göre, yasallığını kaldırma süreci de bu tek tek söylemsel ögelerin özgürleşmesini getirecek, bunlardan ilk kez kendi adlarına ve kendi dilleriyle konuşmaları istenecek, böylece baskı altındaki halklar ve diller, "ayrıntılardır, oralardan sormayacağız"[15] diye atlanan yerler, müfredattan çıkarılan parçalar geri döneceklerdir. Yasallaştırma evresinde yapay olarak aynılaştırılmış öğeler kendi *fark'* larıyla görülecekler, yasallıklarından sıyırma süreci aynı za-

manda, bir farklılıkların ortaya konma (differentiation) süreci de olacaktır. Böylelikle ilk kez nesneleriyle karşı karşıya bırakılmış olan bu öğelerin davasına ancak bundan sonra bakılacaktır; yani bu çeşitli zaman ve uzamlarda ortaya çıkmış söylem parçacıklarının, böyle, *kendi halinde olup biten, geçen, duraksayan, tersine dönen, görünmez olan, zaman atlayan, uzamına sığmayan vb. henüz belirsiz "olay"cıkları*[16] *nasıl belli bir zaman ve uzam anlayışı (görünge) içinde kesip biçtiği yontuğu, kendi kalıbına döktüğünün* ince hesabına bundan sonra girişilme olanağı bulunacaktır; bir kez kaba aynılaştırma, tek-biçimlileştirme çabalarında olan bir takım üst söylemlerle ara açıldıktan sonra... Demek ki, "dé-construction" işleminin bir çok düzeyleri söz konusudur; en kaba baltayla yapılanından, cerrahın bisturisiyle dikkatli bir biçimde uygulananından geçerek, el sürmeden laser ışınlarıyla organik yapılar içersinde gerçekleştirilenine kadar... "Dé-construction"un kabalık derecesini bu egemen üst-söylemlerin beceriksizlikleriyle, açıkça giriştikleri tecavüz biçimleri belirler; öteden beri düşmanın niteliği ne yazık ki kullanılacak savaşım araçlarının ve yöntemlerinin de niteliğini belirleyegelmiştir.

Buraya kadar hangi noktalarda özellikle duyarlı olduğumuz, bir kez daha belirtmek fazla, ortaya çıktı sanırım: bu herhangi bir söylem ile onun kuşatmak istediği "dünya", "doğa", "olay" parçası arasındaki açıklık, kökten uygunsuzluk, bire bir karşıtlığın yokluğu sorunudur; yani her söylemin, görece, nesnesine göre, kaymışlığı (decalage) sorunu. Bu, geleneksel olarak "doğru"ya, "nesne"ye uygunluğa verilen önemin basit bir devamı, yüzbinlerce kez dile getirilmiş istemlerin, eleştirilerin yeni bir 'versiyon' u değildir. Bu konuda her zaman duyarlı olunmuştur, herkes kendi anladığı kadarıyla --örneğin Türkçe'deki bir deyimde "eğri oturup doğru konuşalım" denir-- doğruya olan tercihini belirtir. Türk de eğri oturmanın, ya da eğri bir iş yapmanın doğru konuşmayı engellemediğini, ya da engellememesi gerektiğini düşünmüştür herhalde. Bu aslında bugün püriten Amerikalı'nın saplantılı görüşüdür. Ortalama bir Amerikalı'yı çileden çıkaran şey, ona hükümetinin herhangi bir konuda yalan söylemiş olabileceği olasılığı ve duygusudur. Puritanizm'de yalana karşı öyle bir tepki vardır ki, bu yapılan hatayı da aşar; örneğin Amerikalı Water-gate'i, Vietnam'ı kabul edebilir, ama kötü bir şey yapılmış da olsa bunun ona doğru bir şekilde söylenmesi şartıyla. Bu yüzden halkın bu skandal ortaya çıkarma zevkini tatmin için Basın vardır. Amerikalı Vietnam'ı kabul etmiştir; Alman, toplama kamplarının; Rus, çalışma kamplarının iç yüzünü; Fransız, Cezayir'de yaptığı işkenceleri..... (liste uzun) Ama Türk'ün bildiği bir tek doğru vardır, o da eğri oturmasının doğru değil, "doğru"sunun doğrusudur. Ondan ses çıkmaz.

Açıklamaya çalıştığımız çözümleme türünde biz, kaba gizlemeler, yok say-

malar, yalan söylemelerle[17] değil, ama Tarih'le ilgili olarak söylem biçimleriyle ilgilenmekteyiz, bu söylemleri belirleyen devingenlerle (dynamiques)... "Déconstruction" yöntemi bize bunların bir yorumuna gitmeye, varolan üst-söylemlerden birine yerleştirmeye ya da kendisi bunları anlamayacak yeni bir üst-söylem haline gelmeye girişmeden, "olay"ı "olay" olarak tanımak için söylem düğümünü çözmeye, katlarını açmaya, görünmez ya da dışta bırakılmış kısımlarını bulup getirip takmaya (öyle ya "de- construction" basit bir yıkma (de- struction) işlemine indirgenemez, onu hiçbir zaman yalnızca "yıkma" diye çevirmeye yanaşmadık; belki "sökme" daha uygun, boz-yap oyuncaklarındaki "sökme", öteki tarafını görmek için) yaraması gereklidir. Bütün bunların nedeni söylemin mozaik yapıda olmasıdır, bir kez üzerindeki "tek tip elbise" çıkarılınca, ya da tek renk boyası kazınınca, gizlediği acılı bedeninin çeşitli yaralanmalardan oluşan mozaik yapısı ortaya çıkar. Heideggerci "peçesini indirme", ya da "örtüsünü kaldırma" (devoilement) terimi burda yalnızca birinci aşamaya karşılık geldiğinden yetersizliği açıktır. Ama "çekiçle felsefe yapmayı" öneren Nietzsche ile birlikte çağdaş felsefenin kalkış noktasında dururlar. Sökme, katlarını açma (déplier), tekrar katlama (plier, replier), Tarih'i incelemenin değil, Hegel sonrası felsefede, düşünmenin terimleri haline gelirler. Hegelci felsefede baş köşede olan ve "kendilerini tarih'te gerçekleştirme tutkusundaki kavramlar tersine dönerek yalnızca birer araç haline gelirler.

DİPNOTLAR

(1) (:kronikçi) eski, osmanlı tarihsel olaylar (vak'a) yazarı.

(2) (:müzmin eklem romatizması) yazar bir yandan "kronik" sözcüğünün "müzmin" anlamıyla oynarken, öte yandan da kronikçinin "kemikleştiğini" belirtmek istiyor olacak.

(3) Ruhçözümlemesi'nde "phallus" gerçek erkeklik organından (penis) ayrılır ve sembolik, kurucu bir anlamı vardır.

(4) "beyindeki çukurlaşma": burda, ilk kez fizyolojist Pavlov'un, gerçekleştirdiği "koşullu tepkeler" deneyiyle ortaya çıkarmış olduğu 'koşullanma'nın fizyolojisine bir gönderme yapılıyor. Bunun 'benzetme' sınırları içinde alınması önerilir.

(5) (hadım etmek) burda her türlü yanlış anlamayı önlemek ve hiç olmazsa bazılarının korkularını hafifletmek için bir şeyi kesinliğe kavuşturalım. "Hadım edilmesi" önerilen tarihçi'ler değil ama "Tarih"in kendisidir. Ve de bu yazıda tersi söylenmediği takdirde geçen bütün "Tarih" sözcüklerinden geçmiş zaman birimi içinde gerçekten kendi halinde geçmiş "olay"lar değil, ama bu "olay"ları

kendine konu aldığını söyleyen yazılar, bildirgeler, tümceler bütününün anlaşılması gereklidir.

(6) (: ayakta duruş vaziyeti; namazda bu duruşa verilen ad) Kıyamet sözcüğü de arapça bu kökten türer; Kıyamet ayaklanmak, ölülerin ayağa kalkması, hesap için huzura çıkması anlamına gelir. Kıyamet'in batı dillerindeki karşılığı (Apocalypse) da Yunanca "açındırma", "kaldırma", "ortaya çıkarma" anlamındaki sözcükten gelmektedir; ölülerin ortaya çıkarılması olduğu kadar Tarih'in de sorguya çağrılması... Elinizdeki yazının başlığı da bu açıdan yeniden okunmalıdır.

(7) Bu ilk bölüme şimdi "transcription" adı daha uygun görünüyor. *Transcription* müzikte yalnızca piyanonun ayrıcalığında olan bir biçimdir, bütün bir orkestra için yazılmış bir parçanın tek başına piyanonun büyük yetkinliğinde çalınabilmesi için gerçekleştirilen bir tür *"çeviri"* ya da *"aktarım yazısı"* dır. Çalgılamada (orchestration) tek tek çalgılarca ele alınıp ayrıntılı olarak geliştirilecek olan müzik yazısı, bu "transcription" larda bütün renkler ve anlam katları birarada, akıcı ve güçlü bir şekilde (forte impressione) verilirler. Yazın alanında bu ayrıcalığı elinde şiir tutar.

(8) "...bir dilin kendi kendini olumlaması başka bir dile çevrilemez." (*J. Derrida* ; "Ulysse gramophone"; Galilée' 87, Paris. 59) Bu yazının bütününde birçok kez dilin kendisine yeniden-dikkat çekiliyor; bir kez kaçınılmaz bir şekilde onu kullanarak, bir ikinci kez de onun nasıl kullanıldığına dikkatleri çekerek. "Prelüd" bölümü kendi içinde; "deneme"nin geri kalanı "prelüd" karşısında; bütün dip yazılar da asıl ana metine göre böyle bir ilişki içindedir: bir dil kendi kendisini çevirmeye (olumlama) çalışmakta, ama tam da bu işlem -çevrilemezyani kendinin "üst"ünde bir dile aktarılamaz kalmaktadır. Oysa ilerde göreceğimiz gibi "üst-söylem"ler tam tersi bir yolu zorlarlar.

(9) (:şiir?) bu sözcüğün almancasının seçilmesinin nedeni, *Dichtung*'un geldiği "dichten" fiilinin hem şiirsel yapıtlar oluşturma, hem de "yoğaltma" anlamına gelmesidir. Söyleyişteki bu yoğaltma "şiir"i söylemsel dilin (düzyazı) görünüşteki soğukkanlı ayrıştırıcı soğukluğundan ayırır. Söylemsel dilin açık erekliliğine karşın, söylen'de dil yalnızca kendi "erek"lerine erişmeye bırakılır (Heidegger'in Aristo'nun "poetika"sının "çeviri"si)

(10) (:eski Yunanca'da kabul edilen iki çeşit bilgi türünden "doksa"nın karşısında olanı) Bugün çağdaş anlamında, bilimlerin temelini oluşturan kabullenmeleri, önermeler bütünlüğünü ve işlem biçimini araştıran Bilgi Kuramı'nın (Epistemologie) konusunu oluşturur.

(11) "coiné herméneutique"; bu kavramın çözümlemesine ilk kez post-modern felsefelerle uğraşan italyan felsefecisi G. Vattimo'da rastladık.

(12) burda, eski Yunan geleneğindeki, kaz bağırsağından geleceği okuyan bilicilere göndermede bulunulmaktadır herhalde...

(13) (:Almanca'da "biçim", "şekil" anlamına gelen bir sözcük) 30'lu yıllarda A.B.D.'ne göç eden Alman araştırıcılar ruhbilimde "algılama" konusunda bu adla bir kuram ortaya atmışlardır: *"Gestalt* Theory". Yukardaki tümcede ise "olay"ı başlı sonlu, sınırları belli bir bütünlük olarak almanın onun bir "Gestalt"ine

sahip olmamız anlamına geleceği söylenmek istenmektedir.
(14) *"légitimation"/" delegitimation"* : Bu iki karşıt sürecin "Bilgi" alanında en kapsamlı bir şekilde incelenmesi için bkz.: *J.F.Lyotard;* "La Condition Postmoderne" (rapport sur le savoir); Minuit' 79, Paris.
(15) Şiirini kurarken hemen söyle "ayağa kalkınca görülebilecek" tarihten değil de, "tarihin az bilinen ayrıntılarından" yararlandığı ve "anlaşılması güç" olduğu için sürekli eleştirilmiş *Ece Ayhan* 'ın bu konuda kendisine sorulan soruları yanıtladığı bir görüşmeden aktarıyoruz: " 'Az bilinen ayrıntılar'a gelince. Böyle bir şey yok tarihte. Tevhid-i Tedrisat'ı gözeten Talim Kurulunun okullarında tarih hocaları tarihin belkemiklerine, eksenlerine "ayrıntılardır, oralardan sormayacağız" diyorlarsa, ben ne yapayım." (bkz. E. Ayhan; "Kolsuz bir Hattat"; Dipyazıları I; Beyaz; 1987 İstanbul; s. 68)
(16) "olay" kendi başına olduğu gibi, Çağdaş Felsefe'de G. Deleuze tarafından ("Logique du Sens" da) ele alınmadan önce hep bir takım üst-söylemlerin bağımlılığı altında, gerek nesneler dünyasıyla karıştırılarak (yeni-olguculuğun yaptığı gibi); gerek kendini önceleyen bir "anlam" a bağımlı kılınarak (görüngübilim); gerekse de onu kavramsal bir zaman döngüsüne kapatarak (Tarih Felsefesi) inceliyordu. (bkz. *M. Foucault;* "Theatrum Philosophicum" (essai sur Deleuze...); Critique dergisi, No. 282; Kasım' 70) "Haz" ve "Ölüm" ün sonsuz bir şimdiliği içindeki "cisimsiz olay" ın hiçbir Tarih söyleminin "gözüne çarpmadığını" rahatlıkla söyleyebiliriz. Ama bu "cisimsiz olay" (événement incorporel) her yerdedir ve bu söylemi de boydan boya geçmiştir.
(17) Bütün Klasik Çağ boyunca şu şemaya inanıldı:

Bugün "olmak" ve "ortaya çıkmak" kavramlarının içeriği oldukça değişmiştir. Çeşitli "olma" stratejileri olduğu gibi, "ortaya çıkma" biçimleri, yani "yeniden-sunum" (temsil, représentation)' un belirleyenleri de Françis Bacon'ın "idol"leri, "a priori" ve Kant'ın "bireşimsel a priori" (a priori synthétique) kavramlarından geçerek çağdaş anlambilimin (semiologie, semiotique) çalışmalarına kadar çok evrim geçirdi. Ne yazık ki bunların Bir dökümüne burda girişemiyoruz. Ancak yine de bu şema basitliğiyle sıradan insanın algılama biçimine hâlâ şaşırtıcı bir şekilde uygun düşer.

BEYRUT ŞEHRİ İÇİN BİR KILAVUZ

Fawaz Trabulsi

Arkeoloji

Bunlar Beyrut'un kalıntıları: Osmanlı Beyrut'u, Arap Beyrut'u, Roma Beyrut'u, Helen Beyrut'u, Fenike Beyrut'u. Bugünkü Beyrut.
Beyrut: kelime kuyu anlamına geliyor. Bugün Beyrut'ta bir kuyunun size gösterebileceği tek şey enkazdır, katman üstüne katman, kuşak üstüne kuşak.

Deney

Beyrut'ta şunları bulabilirsiniz:

1. Yarı-nükleer bomba.
2. Akıllı bomba.
3. Lazer güdümlü bomba.
4. Hava boşluğu yaratan bomba.
5. Misket bombası.
6. Parçalı bomba.
7. Basınç bombası.
8. Fosfor bombası.

Beyrut, bir teknoloji deneyleri şehridir.

Alıntılar

Ebu Ali İyad, Ürdün'de Ajloun ormanlarında bir Filistin önderi: "Dizlerimiz üzerinde yaşamaktansa ayaklarımız üzerinde ölmek evladır."

Dolares İbaruri, Guernica'da bir İspanyol madencinin karısı: "Dizlerimiz üzerinde yaşamaktansa ayaklarımız üzerinde ölmek evladır"

Metal

Misket Bombası
Türü: MK 118 taşıt/personel Bombası.
Her misket bombası parçalandığında yaklaşık 200 000 şarapnel saçar.

Hasar: Yaralar temiz görünüşlüdür, bir sigara yanığı ya da kesik gibi; çirkin durmazlar. Ama hızından ötürü şarapnel kemikleri kırar, tuz buz eder, dokuyu, sinirleri, damarları çiğner. Öyle ki doktora bir tercih imkânı kalmaz; hasar görmüş organı kesmek zorundadır; onarıma imkân yoktur.
Tedavi: Misket bombası kurbanlarının yüzde ellisi ampütasyon (bir uzvun kesilmesi) ameliyatı geçiriyor. 1982 yazında Beyrut'ta çalışan cerrahlar tarafından, bu ameliyat, İsrail Başbakanı'na ithafen, Begin Ampütasyonu diye adlandırılmıştı.

Metal

Fosfor Bombası
Özellikleri: Metali eritip şeklini değiştiren bir yangın bombası.
Hasar: iki alıntı.
Fosfor tene yapışır ve saatlerce yanabilir. Kimyasal reaksiyona girerek yaranın daha da çok yanmasına yol açtığından suyla söndürülemez.
Gövdenin büyük bir bölümüne birden çarpardı - en derin insan gövdesine dahi nüfuz edebilirdi - ve gövdenin tamamı kararırdı. Kızarmak değil. Tenin rengi kara olurdu, karanlık.
Bir vakanın tasviri: "Ayağı tamamen yanmıştı ve açığa çıkmış lifler hâlâ kor halindeydi. Burnu sıkıldığında, ciğerlerinden duman çıktı. Altı saattir için için yanıyordu. Yaşamayacak."
Tedavi: Begin Ampütasyonu.

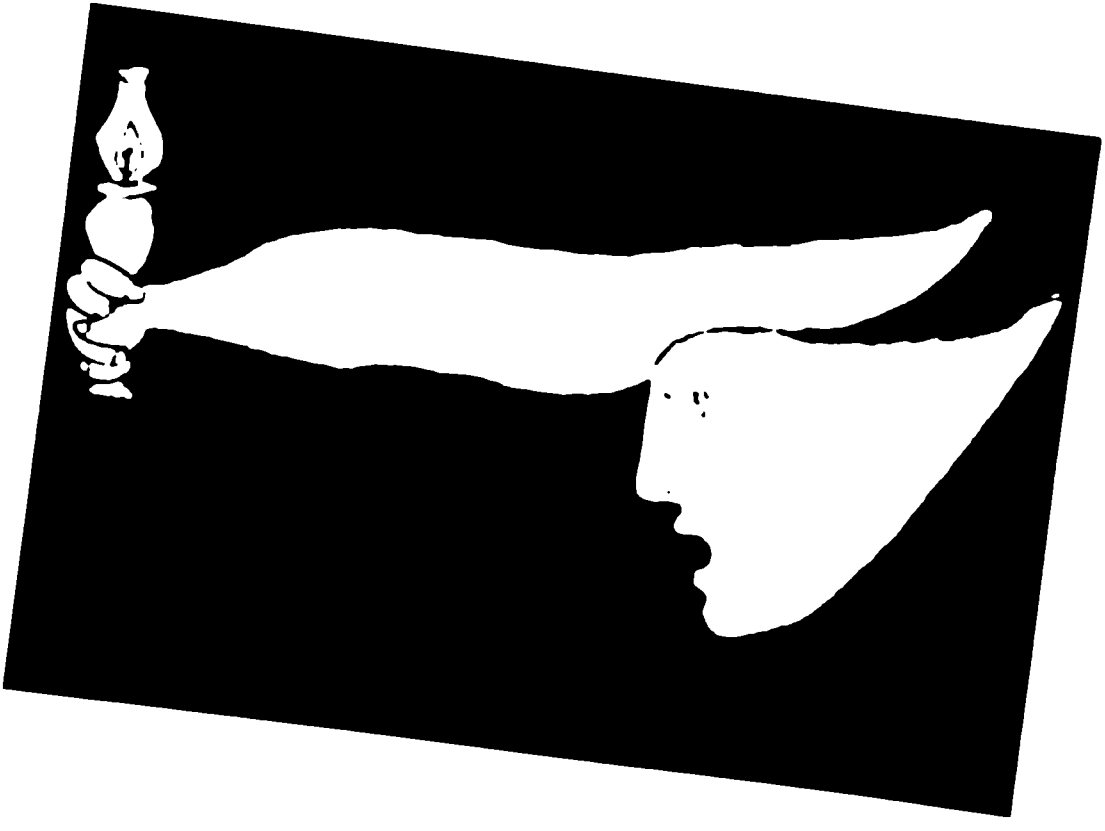
Alıntılar

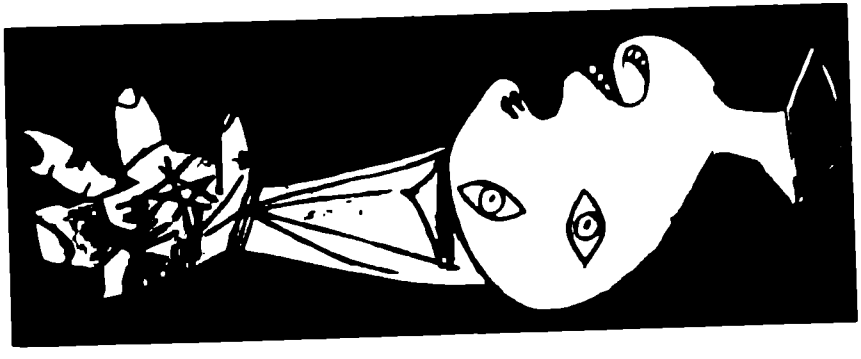
Menahem Begin, Lübnan, 1982: "Tek bir Filistin fedaisinin imhasına yol açacaksa, on Lübnanlı siville beş Filistinli'yi öldürmeye hazırım."
General Molla, İspanya, 1937: "Zaferi kazanmak için gerekirse İspanyol halkının yarısını öldürmekten çekinmem."

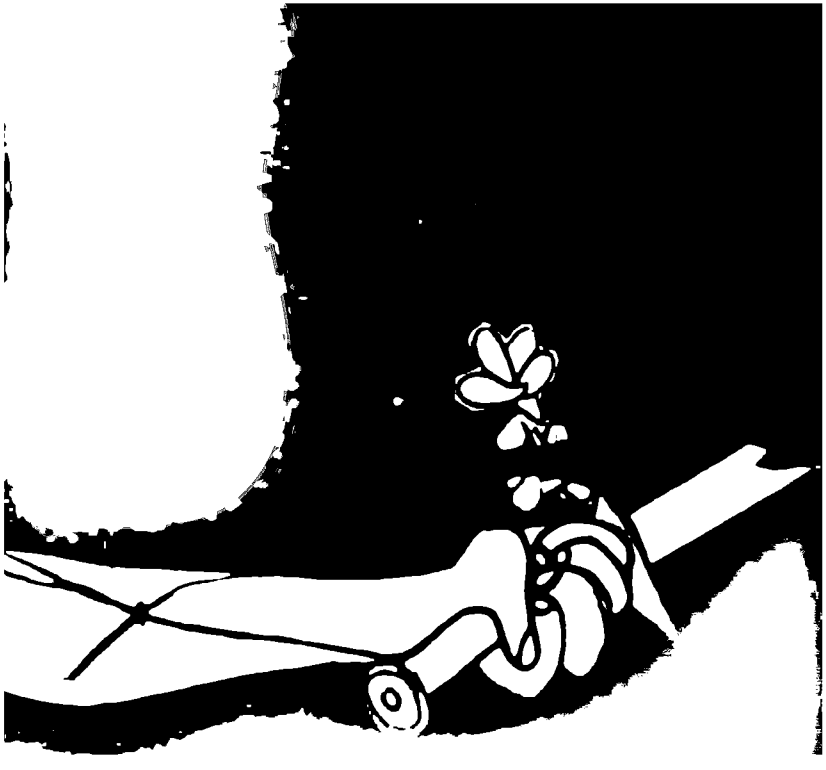
Misket ve Fosfor bombalarının yaptığı etkilerin tasvirleri, Macbride ve diğerlerinin hazırladığı *İsrail Lübnan'da: İsrail'in Lübnan işgali sırasında işlemiş olduğu Uluslararası Hukuk İhlâlleri idddialarını incelemekle görevli Uluslararası Komisyon'un Raporu'* ndan alınmıştır. "Kılavuz"un kaynağı John Berger ve Fawaz Trabulsi'nin Arapça'dan çevirdikleri bir metindir.

Granta dergisi nin 24 Mayıs 1988 sayısından çevrilmiştir.

Çeviren: İskender Savaşır







K I R I L G A N

Bülent Somay

İskender "Fragile" üzerine birşeyler yazmamı istedi. "Fragile" Sting'in (nam-ı diğer Gordon Sumner) 1987'de yaptığı "... Nothing Like the Sun" albümünün ikinci yüzünün üçüncü parçası. "Fragile" Kırılgan anlamına geliyor, bu da benim hiç hoşuma gitmiyor; "ı"larla dolu bir kelime "fragile"ın şiirselliğine pek yakışmıyor. Tabii biraz düşünerek bu badireden bir çıkış yolu buldum: "kırılgan"ı "kırılmak"la biraraya getiren bir kelime oyunuyla bitiririm yazıyı, böylece ikianlamlılığını da vurgulamış olurum. Sonu baştan belirteyim o zaman; yazı şu cümleyle bitecek: "Hepimiz kırılganız, ama bazılarımızın kırılması gerek."
Şarkının sözleri şöyle:

KIRILGAN

Çelik tene değince dökülür kan
Kurur akşam güneşi rengi,
Yarın yağmur siler süpürür izleri
Ama bir şey var ki hiç çıkmaz
aklımızdan
Bu son perde
Bir yaşam boyu verdiğim kavgayı
Haklı çıkarır herhalde:
Ne bir hayır gelmiş şiddetten
Ne de geleceği var
Hiç unutmasın öfkeli bir yıldız
Altında doğanlarımız
Çok kırılganız biz
Çok kırılganız

Durmadan yağar yağmur
Sanki ağlıyor gökte bir yıldız
Durmadan der ki yağmur
çok kırılganız biz, çok kırılganız

FRAGILE

If blood will flow when flesh and steel are one
Drying in the colors of the evening sun
Tomorrow's rain will wash the stains away
But something in our minds will always stay

Perhaps this final act was meant
To clinch a lifetime's argument
That nothing comes from violence and
nothing ever could
For all of those who are born
Beneath an angry star
Lest we forget how fragile we are

On and on the rain will fall
Like tears from a star
Like tears from a star
On and on the rain will say
How fragile we are
How fragile we are

Nereden başlamalı? Çeliğin tene değmesiyle kan aktığı kesin. Hatta çelik bile şart değil, plastik mermiler de aynı işi görüyor artık. Lastik coplar, tahta falakalar, etten ve kemikten yumruklar. Müzmin hafıza kaybından muzdarip çağımız yağmuru bile beklemiyor kan lekelerini unutmak için. Ama işte bir şey var ki bir türlü unutulmuyor. Yenilen bir yumruğun, bir copun acısı, tene değen bakır telin anısı bir yerlerde kalıyor, tıpkı atılan bir tokadın, çekilen tetiğin anısının hiç kaybolmadığı gibi. Ve hepimiz çok kırılganız. Beş yaşında yenilen bir tokadın kırıklığı yirmi yaşındayken görülen işkencenin acısından geri kalmıyor. Yaralar iyileşir, akan kan diner, ama şiddet karşısında bir noktada sesimizi kesmemiz gerektiğini öğrenmenin acısı kalır. Kocasından haftalık olağan dayağını yiyen kadının acısı Filistin askısının yanında hiç kalır mı dediniz? Bence doğru değil. İkisi de, verdiği fiziksel acı bir yana, insanın kendi vücudu üzerindeki denetiminin yokolmasıdır. Üstelik koca dayağı daha yakından, daha "dost yüzlü" bir düşmandan geldiği için, buna karşı direnmeye *karar vermek* daha zordur.

Babam, annem, öğretmenlerim, çavuşum, memur bey, sevgilim, kocam, yüzbaşım: Ben çok kırılganım. Evet, biliyorum, siz de en az benim kadar kırılgansınız. "Ne bir hayır gelmiş şiddetten, ne de geleceği var" ama siz vurmakta kusur etmiyorsunuz bana. Biliyorum kırılgansınız, Filistinli gençleri vuran yirmi yaşındaki Moşe de kırılgan. Dedesinden dinlemişti Dachau'da nasıl kırıldıklarını yüzbinlerle. O zaman üniformasız ve silahsız, üniformalı ve silahlı adamların karşısında ne kadar kırılgan olduğunu öğrenmişti. Şimdi üniforması ve M-16'sı var. Artık kırılgan olmadığını sanıyor, ve iç rahatlığıyla kırıyor Filistinli gencin kolunu. Şubede "ulan ibne" diye tokadı basan Sümerbank ayakkabılı, laci takım elbiseli sivil, babasından beline tekmeyi yememiş miydi birkaç on yıl önce? O da kırılgandı, kırmayı öğrendi. Törende eri tokatlayan astsubayın astsubay okulundaki maceralarını biliyor muyuz? Yedi polis bir öğrenciye çullanmış. Her birinin evrak-ı metrukesini karıştırırsak ne tekmeler, ne tokatlar çıkacak (Bunlar da bir aile evinde doğdu, bir okula gitti).

Dünkü şiddet bugünkünü getiriyor. Ya bugünkü? Bakın on yedi yaşındaki Zuhal günaşırı dayak yediği yedi aylık evliliğinden sonra ne diyor: "Benim daha çok erkeklere karşı bir değişimim oldu. Öyle bir his oldu ki, erkekleri ezmek geldi içimden, erkekleri yaşatmayacaksın gibi bir his." (Kadın Çevresi Yayınları'nın "Bağır! Herkes Duysun" kitabından). Zuhal bu hissini hayata geçirir mi bilemem, ama şiddet şiddeti doğurmuş bile. Zuhal'in öyküsünü anlatmadım size, okusaydınız içinizden bir yeriniz hak verirdi bu isyana mutlaka. Ben de bir yandan hak veriyorum, ama bir yanım da Zuhal'in henüz doğmamış çocukları için kaygılanmıyor değil. Zuhal şiddeti tanımış, intikam duygusunu yaşatmış; ve (Moşe'yi unutmayın) intikamın nesnesi belirsizdir.

Dachau'nun intikamı Şatila'da alınır bazen.

Yolda yürüyorsunuz, etraf ıssız, kadınsınız, muhtemelen dövüşmeyi bilmiyorsunuz, kırılgansınız, arkanızdan ayak sesleri geliyor, dönüp bakamıyorsunuz. Arkanızdan kimin geldiğini ben anlatayım size: Ahmet muhtemelen kendisini geçindirmekten aciz, ama ne çare beşinci çocuğunu idrak etmiş, ucuz şarap içip karısını döven bir babanın oğludur. Daha yedi yaşındayken önünde taşıdığı ekstra et parçasının onu bir anda dünya nüfusunun yarısından beş santim farkla daha önemli kıldığını öğrenmiş, ama ne yazık ki on yıl boyunca bu önemi hayata geçirme yolunu bulamamıştır. Edebiyat hakkındaki düşünceleri "Kaymak Tabağı" adlı kitabın yeni benzerleri ve bir keresinde bir arkadaşından bir geceliğine ödünç aldığı "Bravo" ile sınırlıdır. Geneleve gitmeye cesaret edememiştir, öte yandan çeşitli uzman arkadaşlarının ifadeleriyle sabittir ki, kadınlar kendilerine zorla sahip olunmasından hoşlanırlar, ilk birkaç dakika direnseler de. İşte Ahmet, en az sizin kadar kırılgan, ve birkaç dakika sonra size tecavüz edecek. Ve siz ne yapacaksınız? Aydın, kültürlü bir kadın olarak bu anlattıklarımı dikkate alacak ve Ahmet'e acıyacak mısınız? Ahmet'in kırılganlığı sizin canınızı daha az acıtmayacak dikkat edin; canınızın acımasını, gözünüzün morarmasını, hepsini bir yana bırakın, kendi vücudunuz üzerindeki egemenliğinizi bir adım daha kaybedeceksiniz. Buradaki "Ne Yapmalı?" sorusunun cevabı, bu yazının buraya kadarki bölümünün tüm sorularına cevap olacak. Bence Ahmet gelip kolunuza yapışana kadar bekleyin, sonra hızla dönüp hiç beklemediği birşey yapın:

Bacaklarının arasına, onu o kadar önemli kılan o et parçasına şiddetle bir diz atın. Bu öneriyi yaparken biraz kendime ihanet ediyorum aslında. Çünkü bundan on beş yıl önce Ahmet ben de olabilirdim bir ihtimalle. Ahmet'le aynı koşullardan gelmedim ama ben de şiddeti ve cinselliği birbirine ulayan, kendini bir insan olarak ortaya koymak için önce cinselliğini ve gücünü bir anda kanıtlamak gerektiğini vazeden eğitimi aldım. Ahmet olmadımsa faziletimden değil, bugünden geriye bakınca "hoş bir tesadüf" eseri.

Bu cevabım daha önceki tüm örnekler için de geçerli. Kendimizi de yaralasa bile, şiddeti kabullenmemek zorundayız. Şiddetin gerekçelerini *anlasak, açıklasak* bile anlayış göstermemek zorundayız. Pekala, bu önerim (Sting'le - ve örneğin Gandhi ile- taban tabana zıt olması bir yana) kendi amacıyla çelişmiyor mu? Hani şu meşhur duvar yazısını hatırlıyorum: Barış için savaşmak bekaret için sevişmeye benzer! Güzel bir ifade, ama her şeyi açıklamıyor. Şöyle: Şiddet, şiddet tarafından kolayca yokedilebilir. Bu yüzden de önce kendini meşrulaştırmak zorundadır. Toplumumuzu *bu toplum* olarak vareden kurumlar, kendilerini sürekli kılabilmek için şiddete gerek duyarlar.

Toplumsal yapıların yeniden üretilmesi için gerekli olan uyum ve tekrar, şiddetle sağlanır ancak. Yoksa "eğitilmemiş" bir birey ne diye akla mantığa sığmayan, kendisine acı veren, mutsuz bir yaşantıya razı olsun? Onu eğitmenin yolu şiddettir, bu şiddet de önce "eğitim" kurumlarında, sonra da toplumun "yeniden üretim" yapıcıklarında meşruluk kazanır. Bu eğitim silsilesi aile-okul- (erkeklere) askerlik diye gelişir. Sonra aileye geri dönülür. Malum, birer "üretici güç" olarak bizler aile kurumu içinde yeniden üretiliyoruz. Çocukken aile bir eğitim kurumudur bizim için. Büyüyüp "kendi" ailemize sahip olduğumuzda ise yarın yeniden çalışabilmek için kendimizi yeniden ürettiğimiz, karnımızı doyurduğumuz, dinlendiğimiz, cinsel gereksinmelerimizi giderdiğimiz, ve (artık sıra bize geldiği için) kendi çocuklarımızı eğittiğimiz yer oluyor. Bu ilk ve son kurum şiddetin "gayrı kanuni bir meşruiyet" sahibi olduğu yerdir.

Baba (ve anne) çocuklarına acı çektirebilir, onları dövebilir. Bu gayrı kanunidir ama çocuk bir "davacı" olarak kabul edilmediği için, bu gayrı kanunilik

sınanamaz. Bir tokatla ölmeyecek kadar büyüdüğünüz andan itibaren dayak yersiniz. Eğer anne veya babanız bu büyüme hesabını iyi yapamamışlarsa, ölürsünüz. Bu kadar basit. Sonra okula gidersiniz. Öğreniminiz ders kitaplarıyla olur. Eğitiminiz ise itaat etme eğitimidir, tipik bir "Pavlov yöntemi" ile yapılır. İtaat etmezseniz dayak yersiniz. Sonunda itaat edersiniz. Burada da dayak gayrı kanuni, ama meşrudur. Devlet sizin fizik, matematik ve edebiyat bilginize pek karışmaz. Önemli olan sessiz sadasız, baş kaldırmayan iyi vatandaşlar olmanızdır. Eğer anne ve babanız çok uğraşırsa belki sizi döven bir öğretmene bir disiplin cezası filan verdirebilirsiniz. Ama çoğu zaman kol kırılır yen içinde kalır. Sessiz kabule dayalı bir meşruiyet vardır aile ve okul arasında. Sonra, erkekseniz askere gidersiniz. Orduda dayak yasaktır. Ama sizi döven bir üste direnmek daha da yasaktır. Bu yüzden yediğiniz dayak yanınıza kalır. Sizi döven subayı (eğer geri kalan, diyelim bir yıllık, askerlikte başınıza gelecekleri göze alıp) şikayet ederseniz, onun siciline "kötü davranış" olarak geçer. Eğer insanlık gururunuzu savunmak filan gibi bir vehme kapılır dayak yemeyi reddederseniz, "üste vurmak" ve "isyan" suçlarından hapis yatarsınız, üstelik askerliğiniz uzar. Bu ikinci tür davranışı seçen bir er tanımıştım askerde. İkibuçuk yıldır askerdi, "şafak üçyüz" diyordu. Umarım daha da uzamamıştır. Ve aileye geri dönüyoruz. Erkekseniz çileniz (biraz olsun) bitiyor. Kadınsanız yeni başlıyor. Kocanız sizi dövecektir zaman zaman. Ama kol kırılıp yen içinde kalmalıdır. Eğer kocanızın sizi dövmesinin "gayri kanuni" olduğunu iddia eder kanun önünde bunu kanıtlarsanız, ona biraz çektirebilirsiniz. Ama o kadar. Ailenin kendi meşruluğu içinde kocanızın sizi dövmesi haktır: Malum, namus meselesi, malum mide meselesi, malum hayat zor, "sitresli".

Şiddet-meşruiyet. Meseleyi bu bağlamda ele almayı seçtim. Başka bir yol da denenebilirdi. Örneğin Genet gibi şiddet/sevgi dönüşümleri de düşünülebilir. Artaud gibi şiddetin estetiği de araştırılabilir. Toplumsal bir ilişki içinde olmasının ötesinde, şiddet insanın ruhsal yapısının önemli bir bileşeni de. Bunu bilip kabullenmek, mutlak anlamında şiddetin hiç olmadığı bir dünyayı hayal etmemek gerek. Şiddetin bugünkü gibi toplumsallaştığı bir dünyada insanlar (Genet'de olduğu gibi) sevgilerini şiddetle ifade ederler mi? "Her insan (erkek) sevdiğini öldürür" mü? Emin değilim. Bu konu üzerine düşüneceksem de başka bir zaman.

Şiddetin kurumlaşmasındaki en önemli unsur, şiddeti uygulayanların bir meşruiyet taşımaları, kendilerinde şiddet kullanma hakkını görmeleri ve, en önemlisi, *yaptıklarının yanlarına kalacağını bilmeleri*. Baba, anne, öğretmen, üst, koca: en ufak bir direnme, karşı koyma gördüler mi hayretten dudakları uçuklar, elleri ayaklarına dolanır (Bir ipucu: bu yüzden de direnen biri için bunlarla başetmek pek kolaydır sanıldığının aksine). Ama bu eğitim/yeniden

üretim kurumlarından çıkıldı ve gerçek hayata (her ne demekse bu) girildi mi işler karışıyor.

Hayatta ise üniformanın ve silahın gücü başlıyor. Tüfek kimdeyse Süleyman odur. Moşe'nin M-16'sı var. Daha güçlü. Karakola düşerseniz o kadar silahlı adamın arasında direnmek aklınıza gelir mi hiç. İşkence gayrımeşru, ama köpek kralın köpeği, sıkıysa at taşı. Jandarma dayağı, karakol dayağı, işkence, vay kızın elini tuttun yürü karakola, yürüyüş yaptın al copu kafana. Tüm bunlar *kanuni* olmasa da *meşru*. Bu meşruiyet içinde de şiddeti uygulayan haklı olduğuna inanıyor. O milliyetçi ve mukaddesatçıdır, dövdüğü ise ya bölücüdür, ya komünisttir ya da "örf ve adetlere" uymamıştır. Aynı meşruiyet dizgesi içinde kendisi de şiddetin nesnesi olmuştur büyüyene kadar. Şimdi de gönül rahatlığıyla uygulamaktadır.

Bu meşruiyeti ayaklarının altından çekin, neye uğradıklarını şaşıracaklardır. Nürnberg duruşmalarındaki Naziler gibi tıpkı. Savaş bitmiş, Alman ordusu ile birlikte Nazi meşruiyeti de galipler tarafından ayaklar altına alınmış. Sovyet ve Amerikan yargıçlarının karşısında zavallı Nazicikler, milyonları nasıl ölüme gönderdiklerini anlatıyor ve hayretle bağırıyorlar: "Biz emirleri kanunları kuralları uyguladık." Ama o emirlerin, kanunların ve kuralların meşruiyetini sağlayan çerçeve yok olmuş gitmiş, savaşla, şiddetle yok olmuş. Gene de Sovyet ve Amerikalı yargıçlar bu zavallı Nazilere *barış zamanlarında* ne yapacaklarını söyleyemiyorlar. Ne desinler, vicdanlarınıza uyun, haksız olduğuna inandığınız kanunlara, emirlere itaat etmeyi reddedin mi desinler. Ya kendi vatandaşları da tutarlarsa bu tavsiyeyi! Ayrıca, barış zamanında, yani her devletin kendi meşruiyeti *şiddet yoluyla* ayakta dururken kolay mı itaat etmemek. Kırılganız biz unuttunuz mu sayın yargıçlar. Her ne hal ise, yargıçlar kendi vicdanları rahat, cezaları dağıttılar. Biçare Hess ise devlet terörünün canlı günah keçisi olarak bir hapisanede yaşadı gitti ta geçen yıla kadar.

Dönelim şarkımıza. Biz kırılganız. Hakim meşruiyetin şiddet uygulayıcıları da kırılgan. Onlara silah üniforma ve yetki verilmiş. Şiddeti uygulayıp uygulamamak ise çoğu kez yargılarına bırakılmış. Bir ihtilal oldu diyelim. Hakim meşruiyet değişti. Sanır mısınız uygulayıcılar değişir. Bir Fouche vardı 18. yüzyılda, XVI. Louis devrinde polis müdürüydü, ihtilal boyunca değişik dönemlerde aynı mevkiyi korudu, ta Napoleon zamanına kadar. Diyelim kişiler değişti. Sanır mısınız kişilikler değişir. Önemli olan rejimin ne olduğu değildir. Önemli olan rejimin rejim olmasıdır. Meşrulaşmış, kurumlaşmış şiddetin varolmasıdır.

Bir insana başka bir insana zulmetme olanağını verin. Yaptıklarının yanına kalacağı yolunda güvence verin. Sonra bu gücü kullanıp kullanmamayı onun yargısına bırakın. Kullanacaktır. "Güç insanın ahlakını bozar." Mutlak bir

ifade bu, o yüzden de yanlış. Güç bu tarihsel dönemde yaşayan, bu ilişkiler içinde yetişmiş insanın ahlakını bozar. Hayatında hiç dayak yememiş (eşitler arasındaki döğüş buna dahil değildir) ve dayak atmamış, sindirilmemiş ve sindirmemiş, susturulmamış ve susturmamış insanlar (eğer varolacaklarsa) bu tanıma girmiyorlar. Ama bizler için geçerli bu ifade. Hepimiz kırılganız. Gücü ellerinde tutanlar da kırılgan. O yüzden güçlerini kırmak için kullanacaklar. Herşeyin bu kadar pamuk ipliğine bağlı olduğu bir dünyada kendilerini korumak için kullanacaklar. Geçmişte özgürlük için savaştığını söyleyen birçok insan ellerine silah ve "devrimci şiddet" meşruiyetini geçirince bu gücü pervasızca kullandı. Onlar da kırılgandı. Yerleşik düzenin şiddet uygulayıcılarından çok daha fazla kırılgandılar. O yüzden çok daha güvensiz, çok daha saldırgandılar. Örgütlü şiddete örgütlü şiddetle karşılık vermeye karar vermişlerdi... Şiddetin araçlarını bir kere ele geçirince şiddetin nesnesinin ne olduğu önemini yitirir. O yüzden şiddeti birbirlerine de uyguladılar. Sonra daha güçlü bir şiddet mekanizması tarafından yenildiler, kırıldılar.

Sting'in şiddet tasvirine katılıyorum. Önerisine katılmıyorum. Hangi şiddetten bahsediyoruz belli olsun bir kere. Örgütlü, kurumsal şiddetten ne bir hayır gelmiş, ne de geleceği var. Ama şiddete karşı direnmenin yolu da bir tür şiddet. Şiddetin uygulayıcıları da kırılgan. Ancak yaptıklarının yanlarına kalacağını bildikleri sürece gönül rahatlığıyla dayak atacak, tetik çekecekler. Çocuklar, gençler, kadınlar, hemen hemen tüm insanlar şiddetin nesneleri. Ve ancak onlar tek tek ya da topluca, ama kurumlaşmadan, kurumsal şiddetin uygulayıcılarına yaptıklarının yanlarına kalmayacağını gösterebilirler. Dayak yemeyelim, itilip kakılmamıza izin vermeyelim. Baba tokadından işkence masasına kadar, onların meşruiyetini kabullenmeyelim. "Bir gün gelir devran değişir" diyerek değil, bugün ve burada. Onlara kendilerinin de kırılgan olduğunu gösterelim (canları acıyınca hatırlayacaklardır, bir daha sefere iki kere düşünecekler ellerini kaldırmadan).

Hepimiz kırılganız, ama bazılarımızın kırılması gerek.

ZAMANIN YÜZEYİ
E. BLOCH DOLAYISIYLA BİR NOT

Yılmaz Öner

Metafizik Şuur ve Matematik- Metafizik (1951) adıyla yayınladığım ilk kitabımdaki tartışma, Zaman kavramı çevresinde dönüyordu. "Zaman Yüzeyi" başlıklı bölüm, tamamiyle bu soruna ayrılmıştı. Başlıca amacım, Zaman'ı yapısallaştırmaktı.

Bu yönelişi kesinleştirme fırsatını ancak *Grundlagen zur Topologie der Zeit* 'da (1971, Zaman Topolojisinin Temelleri) bulabildik. Evrendeki *toplam (total) maddeye özgü şimdiki-anların* her an için total veya ortak bir yüzey üzerinde yer aldığı düşüncesinde odaklanıyordu bu yöneliş. Üstelik, tüm maddeye özgü bu total veya ortak şimdi'nin gerisinde, artık-şimdi-olmayan (ya da sadece artık-varolmayan) yer alıyordu, önünde de henüz-şimdi-olmayan ya da henüz-varolmayan... Böyle bir total-şimdideşlik yüzeyi, bana kalırsa bir Möbius şeridi olmalıydı, yani tek taraflı bir yüzey[1]. Ama bu yüzey ayrıca kapalı da olmalıydı. Gerçi total-şimdideşlik yüzeyi adını verdiğim bu yüzeyin mutlaka tek taraflı olması gerektiğini bugün bile kanıtlayabilmiş değilim ayrıca zaman sorunu çerçevesinde böyle bir soyutlamanın henüz ivedi olmadığını, *determinizm* sorunsalına yaklaşmanın daha zorunlu olduğunu ve bu yeni yaklaşım için yeterli koşulların da getirdiğimiz yapısallık anlayışı içinde varolduğunu da görüyorduk. Salt matematik düzeyinde bile, tek taraflı bir yüzeyin *kesin* tanımını henüz yapabilmiş değiliz. Bu özel ve sırf matematiksel sorun bir yana, *Grundlagen* 'daki asıl sorunsal Zaman'ı yapılaştırmaktı. Henüz-şimdi-olmayan ile Hakikat ve Zaman arasındaki ilişkileri daha kesin çizgilerle açıklayabilmiştik. Daha önemlisi, gelecek -yani henüz-şimdi-olmayan- ile şimdi arasındaki ilişki, bana determinist bir ilişki olarak görünüyordu.[2]

Öyleyse, geleceği şimdiye öncelemek[3] (antizipation der Zukunft in die Gegenwart) determinizm arayışı için temel bir çıkış noktasıydı (gerçi bugün bu tasarıma artık ayrıca teleolojik bir anlam da yüklemenin gereksiz olduğunu görüyorum). Çünkü "gelecek" dediğimiz "henüz-şimdi-olmayan", herhangi bir şimdiki-an'daki "virtüel" (henüz-fiili-olmayan) gerçeklikle aynı şeydi. Gelecek, kendini böylece şimdi'ye izdüşürmüş oluyordu. Geleceğin bugüne vuran

şavkını, şimdi'ye düşen izlerini, virtüel gerçeklik denen bu izdüşümlerini, artık ayrı bir gerçeklik kategorisi olarak alabilirdik.

Şimdi'yi geleceğe bağlayan yol, yani determinizm, böylece total-şimdideşlik yüzeyi üzerinde izlenebilir ya da inşa edilebilirdi. "Henüz-şimdi-olmayan" ve "artık-şimdi-olmayan" kavramlarıyla "total-şimdideşlik" tasarımı üzerinde kurulan bu yapısal analizi burada bir kere daha açmam mümkün değil. Sadece şunu söyleyebilirim: Bu çalışmanın aktif ilkesi, "geleceği önceleme" düşüncesiydi. Bu ilkeyi, şimdiki anda virtüel gerçeklik düzeyine oturtmayı determinizm açısından daha tutarlı buluyordum. Çünkü determinizm, eninde sonunda, *geleceğin değil şimdiki an'ın* sorunuydu: Sorun, yarının görüntüsünü kestirmek değil, geleceğin bugüne vuran ışığını anlamaktı. Başka bir deyişle, yarın, virtüel de olsa, şimdi'nin gerçeklik düzleminde aranmalıydı. Zaman'ın dilinde, determinizmin başka bir anlamı olamazdı.

Geleceği şimdiki virtüel gerçekliğe indirgeme yöntemini çeşitli alanlarda uygularken[4] Ernst Bloch'un *Prinzip der Hoffnung'* unu (1959, Umut İlkesi) okumak bana ancak 1983'te nasip oldu. Gerçi Bloch'un yaptığı, şimdi'yi yapısallaştırıcı bir tasarımdan yola çıkmak veya geleceği şimdiki virtüel gerçeklikle özdeşleştirmek değildi, çünkü determinizm sorunu onun umurunda bile değildi. Ama yine de geleceği öncelemek istiyordu. Üstelik Bloch, bunu şimdiye değil "ileriye dönük düşleme" (Wachtraum) ya da Sosyal Ütopya kavramlarıyla belirlenen bir yol üzerinde yapıyordu. Geleceği öncelemek, onun açısından, sosyalist düşünce tarihinden ve şimdi'den geleceğe doğru ipuçları çıkarmaktı. Bilimsel determinizm sorunsalından bağımsız bir "determinizm" idi bu.

Bloch'un sosyalist düşüncenin gelişiminde önemli yeri olan bu kitabını, herhalde, *Zur Ontologie des Noch- Nicht- Seins* (1961, Henüz Varolmayanın Ontolojisi) ile birlikte okumak gerekir. Benim kendi kavramsal çerçevem (ve duygusal zeminim) Bloch'un sorunsalının çok dışında kalıyordu. Ben, henüz-fiili-olmayan kavramını - ilkin doğa-bilimsel sorunlardan yola çıktığım için Bloch gibi sadece öznel alanda değil, öncelikle nesnellik alanında ele aldım. Nedir ki, mesele bununla bitmiyor, çünkü meselenin özü, Varlığın zaman perspektifi içinde uğradığı dönüşümdür - varlık ister nesne olarak alınsın, ister özne olarak. Gerek tarihsel, gerek doğa-bilimsel açıdan Zaman sorunu da bu dönüşüm sorunu çerçevesinde anlam kazanır. Çünkü dönüşüm sorunu, *varlığın özdeşliğinden ya da belli bir kimliğinden* yola çıkıldığı zaman, ancak o zaman mantıklıdır. Kısaca dönüşüm, varlığın özdeşliği ne ölçüde korunuyor ya da ne ölçüde değişiyorsa ancak o ölçüde mümkündür. Özdeşlik ya da kimlik, nesne veya öznenin, zaman içinde uğradığı nesnel müdahalelere rağmen ve bunların yarattığı risklere bağlı olarak, dolayısıyla belli bir olasılık

ölçüsünde korunabilir ya da değişebilir... Varlığın, özdeşlik ya da kimliğini, tarihin ya da doğanın ufkuna doğru, ne ölçüde, hangi olasılıkla koruduğu, ama *aynen* koruduğu, yani kendisinin tıpkısı olarak ne ölçüde kalabildiği - dönüşüm sorununun temeli budur. Varlığın kendini - nesne ya da özne - gelecekte, yani henüz-fiili-olmayan bir dünyada da aynen yeniden-üretip üretemeyeceğidir asıl sorun. Varlık geleceğe doğru yürürken ve bu yürüyüş sürecinde kendini yeniden-üretirken hep kendisinin tıpkısını mı üretiyor, kendini aynen mi tekrarlıyor, özdeşliğini aynen mi koruyor, üstelik çevresinden gelen bunca müdahaleye ve karşılaştığı risklere rağmen? İşte dönüşüm sorununun temelinde yatan da budur.

Öte yandan özne - bu kavramın idealist yorumunu bir yana bırakarak - özdeşlik veya kimliğini şöyle belli eder: Faaliyet ve ilişkilerini aynen yeniden-üretme olasılığı biçiminde. Peki ya özgürlük? Öznenin özgürlüğü, onun kendi faaliyet ve ilişkilerini aynen yeniden-üretmeme ya da üretememe olasılığından başka bir şey değildir! Buysa bizi pozitivist determinizm kavramıyla belirlenmiş bir alanın dışına atıyor, çok dışına...

Notlar:

1. *Grundlagen zur Topologie der Zeit*, s. 66
2. Çünkü *Grundlagen'* da, şimdi'yi, "çelişkileme" (çelişki'ye veya *ad absurdum* indirgeme, ya da olmayana ergi) yoluyla şöyle tanımlamıştım: Maddenin, saatsel zamana göre hem artık-olmadığı (yani geçmişteki) bir durumda olmasının hem de aynı zamanda henüz-olmadığı (yani gelecekteki) bir durumda olmasının imkansızlığı gibi bir çifte-imkansızlık nedeniyle *hapsolunduğu zamansal an* şimdi'dir! Öyleyse şimdi, bu iki maddesel imkansızlık arasında, bu iki imkansızlık bölgesini birbirinden saat-zaman cinsinden ayıran zaman duvarı ya da zaman yüzeyidir. Ve bu yüzey, tüm evren (yani, her an ve bütün elementer tanecikler) için geçerlidir. Ayrıca, kapalı da olmalıdır bu yüzey; yani evrende birtek tanecik bile olsa, geçmişteki enerji durumuna gelecekte yeniden kavuşabilir, ama aynen kavuşamaz. Geçmişteki durumunun aynen yeniden üretilmesi ancak bir olasılıktır.Başka bir deyişle, maddenin artık-sahip-olmadığı bir durumunu yeniden-üretmesi hiçbir zaman yüzde yüz kesin değildir.
3. *Grundlagen*, s. 63
4. Yılmaz Öner, *Fizik ve Felsefe* (1976) ve *Pozitivizmi Eleştirmek* (1985).

NOT: Bu yazı,Yılmaz Öner'in 1986'da yazdığı, yakında yayınlanacak olan *Bilimlerde ve Sanatta Ortak Düşünce* adlı kitabının önsözünden kesitlerdir.

M O D E R N İ Z M İ N E Ş İ Ğ İ

İskender Savaşır

Virginia Woolf'un yakın arkadaşı Desmont McCarthy, onun hakkında yazdığı bir yazıda, "...hikâyeyi hikâye yapan şey hakkında, yani iradenin harekete geçmesi hakkında hiçbir şey bilmiyor." demiş. "Bir romancıda ne kadar olağanüstü, ne kadar ölümcül bir kısıtlama, diyeceksiniz. Ama yine de kısıtlılıklarının bile kendi amacına hizmet etmesini sağlamak, sanatçılık işaretidir".

Gerçekten de sadece Virginia Woolf değil, 1920'lerden başlayan modernist edebiyatın bütün bir kanadı, olayları anlamlandırmakta, öykü kurmakta iradeyi ikame edebilecek bir şey bulmuş gibidir.

Oysa, 19. yüzyıl gerçekçiliği için iradî eylem bütün öykülerin, öykü dizilerinin, romanların, kendisinden vazgeçilemez bir yapıtaşıdır. Aslında bu, 19. yüzyılın roman kişilerini birer 'kahraman' olarak kavrama tavrına içkindir. Daha 18. yüzyıldan başlayarak gerçekçi roman için kahraman, verili dünyadan farklarının toplamı ile tanımlanan bir kişiliktir (Tom Jones, Julien Sorel Balzac gibi). Bu yüzden roman kişisi verili bir dünyanın direncini kırarak kendine bir yol çizmeye, kendini gerçekleştirmeye çalışan bir kişi olarak resmedilir. Her roman kişisi için maddi koşullar ve diğer roman kişileri, ya iradelerinin önünde bir engeldirler ya da iradelerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak birer alet, elverişli ya da zor bir ortam.

Bu eğilimin tam tersi bir tutum izleyen modernist edebiyatın bir kanıdı ise, kasıtlar, amaçlar, hedefler gibi iradî tezahürlere pek itibar etmez gibi görünmektedir. Bunların yerini bilinç akışı gibi yorumlamayı, anlamlandırmayı ön plana çıkaran teknikler, çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik ögeler almıştır. Artık serüven, yabancı bir dünyanın fethedilmesi, koşulların direnci kırılarak özgün bir yazgının kurulması değil, verili bir dünyanın anlamlandırılmasıdır.

Türkiye'de daha çok modernist edebiyatın dünyada keşfettiği anlamsızlık üzerinde duruldu. Gerçekten de farklı farklı biçimlerde de olsa, Kafka, Sartre, Camus ve Beckett gibi yazarların kalkış noktası verili dünyanın artık anlam-

landırılamaması durumudur. Bu yazarların hikâye ve romanlarında birey, direnen değilse de, artık anlamdırılamayan bir dünyanın karşısında durmaktadır. (Bu yüzden aralarındaki farka rağmen, bu yazarların kişileri 19. yüzyılın kahramanlarıyla ilişkilerini korurlar. Onların bu yönüne işaret etmek için, Meursault gibi, Roquentin gibi, K. gibi roman kişileri bazen "anti-kahraman" olarak nitelendiriliyorlar.)

Ancak burada sözkonusu edilenin oldukça yüklü ve felsefî bir anlam olduğunun vurgulanması gerekiyor. Yitirilişinden "Tanrı öldü" gibi cümlelerle yakınılan, hayatın tümüne dair bir anlam...

Bu bakımdan modernizmin, hiç değilse çıkışı bakımından, daha eski (20. yüzyılın ilk yılları - tek karşı örnek Henry James) olan ve özellikle Avusturya ve Fransa'da egemen olmuş birinci kanadının, 19. yüzyılın gölgesinde yaşadığı ve kendisini 19. yüzyıl mirası ile mücadele ederek kurduğu söylenebilir. Üstelik sadece "anlam" sorunu, "kahraman", "karakter" kavramları gibi, anlatının genel çerçevesine ilişkin düzeylerde değil... Bu yazarların tematik tercihlerinin, üslup tavırlarının, lokal değerlendirmelerinin bir çoğu da, ancak edebiyat hakkında 19. yüzyılda oluşmuş beklentiler temelinde anlaşılabilir.

Özel Olan ve Kamu

Kuşkusuz, ülke, tarih ve mizaç farklarını gözardı ederek 19. yüzyıl edebiyatından sözetmek, kuşkuyla karşılanması gereken bir genelleyici tavır... 19. yüzyıldan devraldığımız miras, en azından, ders kitaplarının bile farketmek zorunda kaldığı bir ikilik barındırıyordu: Bir yanda kendi gerçeksi dilini, gazetelerle, politikayla, sözleşmelerle paylaşan gerçekçi edebiyat vardıysa, karşısında da romantizm vardı. Üstelik gerçekçilik kadar eski, onunla hemzaman olan romantizm de yalnızca edebiyata özgü bir tavır değildi; onu da besleyen hayatî kaynaklar mevcuttu. Kamunun dilini kullanan gerçekçiliğin karşısında romantizm gücünü ve başarısını, özel hayatın - ailenin, cinselliğin, yalnızlığın - dilini kullanıyor olmasına borçluydu.

Özel olanla kamu arasındaki ayrım, aslında, daha temelli bir ikiliğin ifadesidir: Burjuvazinin kendiliğinden ideolojisi, varlık anlayışı olan Kartezyen düalizmin bir ifadesi...

Bilindiği gibi, Descartes dünyayı birbirinden tamamen farklı iki cevherden oluşuyormuşcasına kavrıyordu. Bir yanda, başlıca özellikleri mekânda yer tutmamak ve özgürlük olan özne (ya da ruh), diğer yandaysa başlıca özelliği yayılım (mekânda yer tutmak) olan ve determinizme tâbî, her hareketi

önceden kestirilebilir nesne...

Bu düalizmi - ikiciliği - betimlemek için Descartes'ın kullandığı özgül kavramlar o kadar önemli değil. Saf bir özgürlük olarak kavranan özneyle, "alet olmak" dışında hiçbir insanî yüklem taşımayan nesne arasında mutlak bir kopukluk görmek, kaynağını burjuvazinin dünyayı tanıma ve biçimlendirme tarzında bulan ve dolayısıyla modern insanın, varoluş koşullarını değiştirmedikçe, kurtulamayacağı varlık anlayışının bir parçasıdır.

Ancak bu düalizmin kaynağını hayatın kendisinde buluyor olması, kaynaklandığı hayatı açıklayabildiği ya da tutarlı bir biçimde kavramsallaştırılmasına izin verdiği anlamına gelmez. Aksine... Düalizm kendi içinde uzlaşmaz bir çatışkı (antinomi) barındırır.

Gündelik deneyimimize, eşya ile kurduğumuz ilişkiye özne açısından yaklaşıldığında, herşey öznenin zihinsel durumlarının bir ifadesi, bir tasarım, bir tasavvurdan ibaretmiş gibi görünür. Maddenin nüfuz edilemezliği yiter gider.

Meditasyonları sırasında kendi öznelliğinin varlığından kuşku duyması için gerek olmadığına karar veren Descartes'ın ilk aklına gelen şeyin, her şeyin bir rüyadan ibaret olabileceği düşüncesi olması tesadüfî değildir. Rüya gibi, hayal kurmak gibi, verili olan her şeyin bizim tasarımımızdan ibaret olduğu yaşantılar, bize kendimizin birer özne olduğunu en net biçimde kanıtlayan yaşantılardır.

Ama diğer yandan, dünyanın bir rüyadan, bir hayalden ibaret olmadığının kanıtlanması, eşya ile kurduğumuz ilişkiye bir de nesne açısından bakılması gerekir. Ancak bu sefer de, her şeyin önceden belirlenmiş olduğu bir düzende, öznenin özgürlüğü, belirleyici olmak bir yana, müdaheleci bile olabilmek yeteneği anlaşılmaz bir nitelik kazanır. Kendi gövdesi dahil her şey, özneye dışarıdan verilmiş, kendi yasaları uyarınca hareket eden çıplak bir gerçeklikmiş gibi görünmeye başlar.

Kuşkusuz, bu görüşü de destekleyen yaşantılar, pratikler de var. Bilim ve başarıları öteden beri nesnelliğin, nesnenin yasasının geçerliliğinin en yetkin ifadelerinden biri sayılagelmiştir.

Kısacası, sonuç olarak düalizm aynı anda dünyanın, hem tanıdık, insanın arzularına cevap veren, kendisini bir parçası hissettiği yönlerini, hem de yabancı, nüfuz edilmez, insanı sınırlandıran yönlerini içerecek bir varlık anlayışına kaynaklık etmekten acizdir. "Antimoni" demişlik; kelimenin tam anlamı "karşıt yasalar"... Modern dünyada ikisi de birer yasa hükmünde olan öznellikle nesnellik karşıt kalır, barışamazlar.

Bu yüzden düalizm kısır ve tarihsiz bir varlık anlayışıdır. Açıklayamadığı bir hayat tarafından sürekli olarak yeniden üretilir.

Ancak düalizmin bu anlamda tarihsiz olması, bir iç gelişmesi, ayrıntılanma ve dillenme süreci geçirmediği anlamına gelmez. Bir kere "özne" ve "nesne" fazlasıyla soyut terimler - özgürlük alanı olarak hissettiğimiz yaşantılarla, zorunluluk alanı olarak hissettiğimiz hayat arasındaki farkı, uzlaşmazlığı ifade etmeye yetmezler.

İkincisi, yalnızca "özne-nesne karşıtlığı" terimleriyle ifade edilmiş bir düalizmin gözardı ettiği çok önemli bir olgu var: Başka insanlar. Bizim için zorunluluk alanı, başka insanlarla yalnızca paylaştığımız bir alan değil, daha ziyade onlar, aynı zamanda birer özne (özgürlük odağı) olduklarını farzetmek zorunda olduğumuz bazı şeyler tarafından biçimlendirilmiş bir nesnelliktir; kamudur.

İşte 19. yüzyıl edebiyatının önemi tam da burada yatıyor. Kapitalist üretim ilişkilerine göre biçimlendirilmiş bir hayatın sürekli olarak yeniden ürettiği düalizmin ilk ifadesini Descartes'da bulduğunu söyledik. Ancak, böyle bir düalizmin çok daha somut bir düzeyde, tek tek insanların hasretleri, imkânları umut, anı ve arzuları düzeyinde ne anlama geldiğini araştırmak, 19. yüzyıl edebiyatı diye andığımız metinler toplamına nasip olan bir başarı oldu.

Yaşanmayan Savaş: Stendhal ve Tolstoy

Bu noktada artık somut bir takım örnekler üzerinden hareket etmek yararlı olacak. *Parma Manastırı* (1839), *Savaş ve Barış* (1859) ve *Sefiller* (1862)...

Parma Manastırı ve *Sefiller* genellikle gerçekçi edebiyatın dorukları arasında anılan romanlardandır. *Sefiller* 'se, bir başyapıt olduğundan kuşku duyulmamakla birlikte, daha ziyade gençlere terkedilen romanlardan biridir. 'Sağlıklı' ve 'sağlam' bir edebiyat beğenisine ulaşmanın vazgeçilmez uğraklarından biri olarak görülmekle birlikte, kendisine geri dönülmesi öngörülmeyen bir kitap...

Neden *Sefiller* 'in bu öksüz konumu...? Onu öteki ikisinden ayıran farklar nelerdir?

Ortaklaştıkları, birbirleriyle karşılaştırılmalarını mümkün kılan noktalardan başlayalım: Her üç romanda da bir savaş sahnesi - dünya tarihinde belirleyici olmuş, gerçek bir savaşa dair bir anlatı - romanın örgüsü içinde hatırı sayılır bir yer tutar. *Parma Manastırı* ve *Sefiller* 'de bu savaş Waterloo'dur, *Savaş ve Barış* 'ta ise öncesi ve sonrası ile Austerlitz...

İlk bakışta asıl paralelliğin *Parma Manastırı* ve *Sefiller* arasında kurulması gerektiği düşünülebilir. Her ikisi de, aynı savaşı, Waterloo'yu konu edinmişdir; üstelik Napoleon, Stendhal için de Hugo için de bir kahramandır; ondan yana olduklarını gizlemezler. Dahası, her ikisinin de meydan savaşı hakkındaki anlatıları, Tolstoy'unkine kıyasla daha 'aşağıdan' dır; savaşan, ateş altında olan insanlar bu anlatılarda haturı sayılır bir yer tutar. Oysa Tolstoy'un meydan savaşının kahramanları Rus ordusunun başkomutanı Kutuzov'dur, yaveri Prens Andrey Bolkonskiy'dir, General Bagration'dur vs.

Ama bu paralelliklere takılmamak gerekiyor. Çünkü *Parma Manastırı* 'nın acemi eri Fabricio del Dongo ile *Savaş ve Barış* 'ın mutkedir Kutuzov'unun savaşla kurdukları ilişki birbirlerine, *Sefiller* 'in adsız kahramanlarının kurdukları ilişkiye benzediğinden çok daha fazla benzer.

Fabricio del Dongo için temel problem, içinde yaşamakta olduğu olayların bir savaş edip etmediğini kestirebilmektir. İnsanlar yaralanır, çevresine gülleler düşer, yaralı bir mareşalin ihtiyacı olduğu için atından olur, birilerine ateş eder, birilerinden kaçar, hatta birini öldürür bile. Yine de bütün bu eylemler ona savaşı göstermez; yapıp ettikleri ile savaş hakkında bildiklerini, kurduklarını birbirine bağlayacak bir halka yoktur. O kadar ki , savaştan sonra, yıllar boyunca, kendisinin gerçekten Waterloo'da bulunup bulunmadığını merak edip duracaktır.

Savaşa katıldığında Fabricio, Alpler'de Como Gölü'nün kıyısında, hülyalı annesi ile ateşli halası tarafından, 'dünya gerçekleri'nden uzakta yetiştirilmiş, 17 yaşında bir delikanlıdır. Stendhal, Fabricio'nun toyluğunu, herhangi bir özne açısından bakıldığında, savaşın ne kadar gerçek-dışı görünmek zorunda olduğunu vurgulamak için ustaca kullanır. Fabricio'nun imgelemi, halasının ölmüş kocasına dair kahramanlık anıları ve savaş edebiyatı ile beslenmiştir. Hakkında gerçek hiçbir şey bilmediği savaşa, kendi içindeki en hakiki, en değerli yönleri ifade edebilmek umuduyla gider.

Yaşadıkları, "hayal kırıklığı" ya da "hüsran" kelimeleri ile bile karşılanamaz. Çünkü, savaş diye kurduğu şeyi uzaktan da olsa çağrıştıran, dolayısıyla hayallerini kırabilecek herhangi bir şeye rastlayamaz.

Romantik bir öznelliğin ürünleri hüsrana bile uğramayacak birer yanılsama olarak kalırlar. Fabricio'nun toyluğu romantik bir öznellikle gerçekliğin verileri arasındaki uçurumun abartılmasını sağlar.

Ancak bu uçurumun toyluğa özgü olduğu düşünülmemeli. Örneğin Tolstoy, kişilerine böyle bir yanılsama hakkı tanımaz. Daha savaşa katılmadan, savaşın bir sosyete dedikodusundan ibaret olduğu Birinci Bölüm 5'te bile Prens

Andrey,

> Bütün herkes kendi inançlarına göre savaş çıkarsaydı, dünyada savaş diye bir şey olmazdı. (*Savaş ve Barış*, 1. cilt, s. 65, çev. Atilla Tokatlı, Sosyal Yayınlar.)

der. Prens Andrey'in daha savaşa katılmadan savaş hakkındaki görüşleri yazarınınkilere çok yakındır. İnançlar, özlemler, arzu ve irade gibi öznel hayatı tarif etmek için kullanılan kelimeler, savaşın gerçekliğine tamamen yabancıdır. Eğer savaş bu kelimelere tercüme edilebilecek olsaydı, ortada kalmaz yokolurdu.

Prens Andrey'in, daha sonra, savaş alanında yaşadıkları, bu gözlemle tamamen tutarlıdır. Austerlitz öncesindeki Schöngraben Savaşını anlatırken Tolstoy'un savaşı bir tepeden seyreden Prensler Andrey ve Bagration'un bakışları aracılığıyla gösterdiği şey, bir anlamda, Fabricio'nun Waterloo'da gördüğü şeyle aynıdır.

Bagration, savaşı seyretmekte olduğu tepeden, kendisine savaşın gidişatı ile ilgili yapılan açıklamaları dinlemektedir:

> Gerçekten de Tuşin'e hiç kimse nereye ve nasıl ateş edileceği konusunda emir vermiş değildi. Ve o, çok saygı duyduğu çavuş Zaharçenko'ya da danıştıktan sonra, yapılabilecek en doğru şeyin köyü yakmak olduğu kararına varmıştı. Bagration, yüzbaşının açıklamasını dinledikten sonra: "İyi olmuş..." dedi sadece. (s.375-6)

Benzer sahneler tekrarlanır, benzer açıklamalar yapılır; Bagration'un cevabı hiç değişmez: "İyi olmuş..." ya da "İyi etmiş..." Prens Andrey,

> Çok geçmeden ve derin bir şaşkınlık içinde, işin aslında hiçbir emrin verilmediğini, prens Bagration'un yalnız zorda kalınınca, rastgele ayrı ayrı komutanların isteklerini kabul ederek, yapılan her şeyi sanki onun emri ile ve onun niyetleri doğrultusunda yapılıyormuşcasına bir tavır takındığını... olayların tesadüfe kalmış olduğunu, salt komutanların iradesine bağlı olmaktan çoktan çıktığını... (sayfa 377)

farkeder. Savaşın bu şekilde görülmesi, tasvir edilmesinin, komutanın ordu üzerindeki hakimiyetini yitirmiş olmasından kaynaklandığının düşünülmemesi gerekiyor. Tek tek ve tesadüfi eylemlere, nesnel ve genel bir olgu olarak savaşın bütünlüğü arasındaki bu kopukluk her düzeyde karşımıza çıkar:

> ...Aslında alay kumandanı, saldırının geri püskürtüldüğünü söylerken, bu askerî terimi alayında olup bitenlere denk düştüğü sanısıyla kullanmamıştı; ama gerçekte kendisi de komutası altına verilmiş bulanan birlik-

> lerde o yarım saat içinde neler olup bittiğini bilememekteydi. Dolayısıyla da saldırının geri püskürtüldüğünü mü, yoksa alayın bu saldırı sonucunda bozguna mı uğradığını kesinkes söyleyemezdi. Bildiği tek şey, harekâtın başlangıcında bütün alayın üzerine gülle ve kurşun yağdığı, adamlarını öldürdüğü; sonra birinin "Süvariler geliyor!" diye bağırdığı; bunun üzerine bizimkilerin de ateş etmeye başladıklarıydı. (s. 379).

"Harekât", "saldırı", "geri püskürtme"... Bunlar sadece askeriyeye değil, genel olarak kamuya ait terimler. Savaşanların Moskova ya da Petersburg'daki yakınları, olan biteni bu terimlerle öğrenecekler, raporlar bu dilde yazılacak, tarihçiler Schöngraben savaşını bu terimlerle anlatacak. Savaşın bilfiil faili olmuş kişilerin bu terimlerin karşılıklarını kendi yapıp ettiklerinde hiçbir zaman keşfedememesi, sözkonusu resmî ve kamusal dilin geçerliliğini zedelemez. Zaten savaşanlar da, kendi hafızalarını, ister istemez, kamunun diline teslim ettiklerinden hatırlayacakları, eninde sonunda, kendi yapıp ettikleri değil, bu genel terimler, yapıp ettikleri hakkındaki tarifler olacaktır.

Tolstoy'un kendisi de *Savaş ve Barış* üzerine yazdığı notlarda, bu iki betimleme düzeyi (tarzı) arasındaki kopukluğa değinir:

> Bir savaştan hemen sonra ve hatta ertesi gün ya da daha ertesi gün, hiçbir rapor yazılmadan önce bütün birlikleri gezin ve herhangi askere, astsubaya, subaya olayın nasıl olup bittiğini sorun. Neler duyduklarını ve gördüklerini size anlattıkları zaman çok büyük, karmaşık, sonsuz çeşitlenmeleri olan bir şey karşısında bulunduğunuza ilişkin ağır bir izlenim edineceksiniz. Ama olayın, bütün olanların nasıl olup bittiğini, hiç kimseden ve özellikle başkomutandan öğrenemeyeceksiniz. Ama üç dört gün sonra raporlar gelmeye; gevezeler görmedikleri şeyleri anlatmaya başlar ve sonunda genel raporlar düzülür ve ordudaki yaygın görüş de bu raporlar uyarınca oluşur. Bu yalan dolu ama apaçık ve pohpohlayıcı tabloyu benimseyip kuşkularını ve tasalarını bir yana atmak da herkesin içini rahatlatır. Bir ya da iki ay sonra, savaşa katılmış olanlardan birine sorular sorun. O zaman anlattıklarında, daha önceki dobra ve canlı havayı bulamayacaksınız; çünkü anlattıkları rapora göre oluşturulmuştur ve sorular sorduğunuz kimse, yazılı metin uyarınca konuşmaya başlamıştır bile. (s.11).

İşte tam da kamunun - raporların - dili ile yaşantının dili arasında böyle mutlak bir kopuş olduğu içindir ki, bilgi ve deneyim, kişinin gerçeklikle, daha doğrusu, özel ve yaşanmış olanın, kamusal ve başkalarınca da tanınabilir (meşru) olanla barışmasının aracı olamaz.

Bir Oyun Olarak Kamu Hayatı

Tekrar Fabricio'ya dönelim; Waterloo'da bulunduğundan bile emin olamayan Fabricio'ya... Fabricio'nun Waterloo'da yaşadıkları, Waterloo hakkında bildiklerinin bir parçası değildir. Çünkü onun da bilgisi kamunun nesnel diliyle aktarılmış olandan ibarettir. Yaşadıkları ile bildikleri arasında ortak bir terimin yokluğu, yaşadıklarından hareketle kurgularını sınamasını, onları gerçekliğe uyarlamasını engeller.

Bütün bunlar sadece toy Fabricio için değil, herkes için doğrudur. Gerçek (tarihsel) Waterloo Fabricio için ne kadar dışsallsa, romanın en bilgili, en becerikli, toyluktan en uzak kişileri olan Fabricio'nun halası Gina del Dongo (Kontes Pietranera, Düşes Sanseverina-Taxis, Kontes Mosca della Rovere) ile Kont Mosca için de, Parma'daki saray ve şehir hayatı o kadar dışsaldır.

Stendhal, bu hayatı anlattığı II. Bölüm'ün başına "Bu cumhuriyet, bitmez tükenmez yaygaralarıyla, krallıkların en iyisinin zevkini sürmemize engel olacak" cümlesini alır (*Parma Manastırı*, s. 191, çev. Samih Tiryakioğlu, Altın Kalem). Cümle, bölüm içinde, biraz değiştirilmiş olarak, Kont Mosca'nın ağzından tekrarlanır: "Bu sersemler, cumhuriyet lâflarıyla, krallıkların en iyisinin zevkini sürmemize engel olacaklar" (s.322). Gina del Dongo, henüz daha Kontes Piatranera iken, onca başarılı olacağı Parma sosyetesine girme kararını şöyle alır:

> Kontez Markiz'e "Saray dediğin gülünçtür ama eğlencelidir; ilginç bir oyundur ama, kurallarını kabul etmek gerek" diyordu. *Whist* dedikleri iskambil oyununun kurallarına itiraz etmek kimin aklından geçmiştir? Oysa kurallara bir kez alışıldı mı, karşısındakine sayı yaptırmamak hoş şeydir. (s.90).

Cumhuriyetçilerle kralcılar arasındaki çekişme, ayaklanmalar, zehirlemeler, saray aşkları, itibar kazanmak ve kaybetmek... Bütün bunlar, özel hayat ve talepleri açısından bakıldığında bir oyun hükmündedir; gerçek hiçbir ihtiyacın ifadesi ya da tatmini olamazlar. Kuşkusuz oyunu iyi ya da kötü oynamak mümkündür. Cumhuriyetçilerin sersemliği, onların kötü birer oyuncu olmalarıyla eş anlamlıdır. Sersemlik, ilkesel bir yetersizliğin, bir kötülüğün değil, bir beceriksizliğin ifadesidir.

Toylukla görmüş geçirmişliğin farkı da tam burada yatar: Deneyim ve bilginin yapabileceği, toy bir gencin anlamsız bir alt üst oluştan ibaret gördüğü şeyi bir oyuna çevirmekten ibarettir. Ama, oyunun oynanmasına, temelde toy bir gencinkinden farklı olmayan nice heyecanlar, nice sızılar eşlik edecek, acılar çekilecek, toy gençliğin ruhunun tatminsizliği oyunun yanısıra sürüp

gidecektir.

Kuşkusuz bu noktada devreye mizaç farkları girebilir: Başkalarıyla - yabancılarla- paylaşılan kamu hayatının bir oyundan ibaret olduğu bilinci farklı halet-i ruhîyelerle karşılanabilir. Ama bizi burada ilgilendiren, ruh hallerinin farkı değil, hepsinin berisinde yatan ortak gerçeklik, bir varlık anlayışı, bir hayat tarzı... Prens Andrey'in bezginliğiyle, Gina del Dongo'nun sevecen ve sinik hoşgörüsü ayrı kaynaklardan beslenir.

Stendhal gerçekçi edebiyatın başında duruyordu. Yine de onun savaşı, politikayı, hatta genel olarak kamusal olanı kavrama biçimlerinin, gerçeksi dilin bütün olanaklarını kullandığını - ve tükettiğini - düşünebiliriz. Başka bir deyişle, kamusal ve genel olanın Stendhal'ın metnindeki beliriş biçimleri, gerçeksi bir dilin bu konuları anlata bilme biçimlerini mükemmel bir biçimde örneklemiş ve dolayısıyla aynı zamanda, gerçekçi edebiyatın sınırlarını da göstermiştir.

Stendhal için kamusal olan ya Waterloo'da olduğu gibi, tek tek eylemlerin tesadüfen buluşmasından oluşan bir anlamsızlık evreni olarak görünür, ya da Parma'da olduğu gibi, bir oyun, bir entrika olarak... Arnold Bennet'den Graham Greene'e, Evelyn Waugh'dan Somerset Maugham'a gerçekçi edebiyatın kalıplarına, gerçeksi bir dile sadık hiçbir muhabir yazarın bu alternatifleri aşamadığını söyleyebiliriz.

Bu sonuç, ilk bakışta yadırgatıcı görünecektir. Ama bizim geçmişimizden âşina olduğumuz politik kültürlerin hepsi - ister az gelişmiş ülkelerin muktedir milliyetçi söylemi olsun, ister çeşitli muhalif anti-kapitalist söylemler olsun - gerçekçi edebiyatın değil, 19. yy'ın bize bahşettiği diğer büyük akımın, romantizmin dilini kullandılar. Gerçekçi edebiyatın dili ile, onun kavramsal kabulleri çerçevesinde politika yapmak, başlangıçtan beri merkez olagelmiş ülkelere, İngiltere ve Fransa'ya nasip olan bir ayrıcalık oldu. Öyle ki, bir yazar (bir edip) olarak zamanında çok popüler olan romantik Hugo bile, kendi ülkesinin politik kültürüne fazla nüfuz edemedi. Bir başka ülkenin, - bizimkinin - politik kültürü üzerindeki etkisi çok daha derin oldu.

Şimdi, bizim kendi tarihimizden çok daha âşina olduğumuz bu romantik söylemin içinden bakıldığında, savaş ve politikanın nasıl göründüğünü örneklemek üzere Victor Hugo'yu incelemeye geçmeden önce, iradî eylemin niçin 19. yy. edebiyatında merkezî bir yer tuttuğu sorusuna bir kere daha değinelim.

Stendhal ve Tolstoy'un anlatılarına ilişkin olarak deneyimin öznelliği eğitmediğini, gerçeklikle barışmasını sağlamadığını söylemiştik. Çünkü

hülyalarıyla, kurgularıyla, tasalarıyla öznellik ile çıkar ilişkilerinden, sebep-sonuç bağlantılarının mümkün kıldığı entrikalardan - kısacası genel bir hesaplılık ilkesinden - oluşan nesnel dünya, neredeyse hiç etkileşime girmeden yanyana sürüp gitmektedir. Bu iki dünyadan birinde olanın diğerine yansımasını mümkün kılacak tek bir araç vardır: Bir ayağı kasıtlarda, özlemlerde, arzularda, kısaca öznellikte duran, ama sonuçları bakımından nesnel olan iradî eylem... İradî eylem, kendi içine kapalı bu iki alem arasında kurulabilecek yegâne köprüdür.

Yanlış anlaşılmasın! İradî eylemin, öznel olan ile toplumsal hayat arasında kurulacak yegâne köprü olması, onun aynı zamanda bir mutluluk olanağı olduğu anlamına gelmiyor. Aksine... Öznelliğin dünyaya açılmak için iradî eyleme mahkum olması, insanoğlunun bu dünyadaki mutsuzluğunun başlıca sebebidir.

Romantik Savaş: Hugo

Hugo'ya döndüğümüzde ilk bakışta tamamen farklı görünen (ve kısmen gerçekten de farklı olan) bir tabloyla karşılaşıyoruz. Yine savaştan başlayalım: Artık burada savaş, öznelliğin terimleriyle betimlenemeyecek yabancı bir fenomen olmaktan çıkar. Aksine Hugo'nun savaşı anlattığı bölümün daha ilk sayfalarında savaşın doğa ve maddeyi bile öznelleştirebilme yeteneğine işaret edilir:

> Savaşın fırtınası bu avluda hâlâ durur; iğrençlik, dehşet gözönündedir; çarpışmanın kargaşalığı taş kesilmiştir; hem yaşıyor, hem ölüyor; hepsi daha dündü. Duvarlar can çekişiyor, taşlar düşüyor, çatlaklar bağırıyor; delikler birer yaradır; eğilmiş ürperen ağaçlar sanki kaçmak için çaba harcıyor. (Sefiller, s.306, çev. Nesrin Altınova, Oda Yayınları).

Hemen sonra Hugo, Stendhal ve Tolstoy'un bucak bucak kaçtığı bir işe girişmekten, savaşın ahlakî değerlendirmesine ilişkin bir soru sormaktan kaçınmaz; savaşın yitirilmesinde Napoleon'un yanılgılarının payı olup olmadığını sorar (s. 312).

Cevaben Napoleon'un, yenilgisine katkısı olmuş olabilecek zaaflarını sayar: İmparator'un bedeninin de ruhu gibi aşınmış olması, bir dehanın sönüyor olması, Napoleon'un zafer bilincini yitirmesi, felaketlerin kokusunu alamıyor olması ilh. Bütün bu olasılıklara karşın cevabı nettir: "Biz kesinlikle böyle düşünmüyoruz." Waterloo yenilgisinin sorumlusu Napoleon'un yanılgıları olamaz.

Bu cevabın Hugo'yu Stendhal ve Tolstoy'a yaklaştırdığı düşünülebilir. Savaşlar, "yanılgı" gibi, kişisel hasletleri değerlendirmekte kullanılan kelimelerden hareketle açıklanamaz. Bir sonraki alt-başlık da bu izlenimi destekler nitelikte: "Savaşların 'Quid Obscrum'u (Karanlık Nedenleri)".

Ama bütün bunlara rağmen bu izlenim, aslında yanıltıcı. Çünkü romantik Victor Hugo öznelliği aşan, onun terimleriyle kavranamayacak herhangi bir gerçeklik tasarlayamaz. Her tek olayın, durumun, eninde sonunda, bir öznelliğin ruh hallerine geri götürülebilmesi, bir iradeden, birinin emellerinden, arzularından, korkularından hareketle açıklanması gerekir. Herhangi birinin kasdetmediği, onun iradesinin izleri tarafından biçimlendirilmemiş bir olay yoktur, olamaz.

Bu yüzden onun için savaş, Napoleon ve Wellington'ın olduğu kadar, en acemi erin bile içinde kendi yansımasını, en hakiki ifadesini bulduğu bütünsel bir dramdır. Bir anlamda, *Sefiller*'deki bütün Waterloo bölümü (İkinci Bölüm, Birinci Kitap, Türkçe metinde 57 sayfa), bu inancı ikna edici kılmaya yönelik bir girişimdir.

Kuşkusuz, romantik bir anlatıyı gerçekçi bir anlatıdan ayırt eden en önemli özellik, metnin dokusudur, üslubudur. Ancak, edebiyatın bu masumiyet döneminde üslup, henüz 'tarafsız' bir alet konumuna indirgenmemiştir. Bu yüzden, metnin dokusu düzeyindeki tercihler, insanın dünyayla ilişkisi hakkındaki temel kabullerden bağımsız olarak yapılmaz. Hugo'nun giderek iç bulandırıcı bir hâl alan sanatlı dili gerçekten de, savaşın insanî olduğunu, savaşa katılan herkesin öznelliğini yansıttığını kanıtlama kararlılığının bir ifadesidir. Hugo bu tezi kavramsal bir düzeyde kanıtlamaya kalkışmayacak, savaşa katılan herkesin savaşı istemiş olduğunu iddia etmeyecek kadar dürüst bir yazardır. Ama metninin ilkeler, kavramlar, görüşler düzeyindeki tutarsızlığının berisinde yatan irkiltici tutarlılık da zaten, kavramsal düzeyde kanıtlanamayan bu tezi, üslup düzeyinde ikna edici kılma kararlılığından kaynaklanmaktadır:

> Bütün bu süvari birliği, yalın kılıç, sancaklar, borazanlar havada, tümen tümen kollar halinde düzenlenmiş olarak aynı hareketle, tek bir kişi gibi; gedik açan bir koçbaşı kesinliğiyle, Belle Alliance yamacını indi, daha onca canın döküldüğü korkunç derinliğe daldı, orada duman içinde yitti, sonra bu gölgeden çıktı. (s.329).

"Bütün bir süvari birliği"nin "tek bir kişi"ye, "tunç bir kolbaşı"na benzetilmesinin berisinde yatan, paylaşılan bir irade, birliğin bütünlüğünü oluşturan ve tek tek kişilerin farklılıklarını aşan ortak bir öznellik arayışıdır.

Kuşkusuz ne kadar kıvrak ve parlak olursa olsun üslup, tek başına, savaş hakkındaki (ve hatta genel olarak topluluklar hakkındaki) böylesi bir anlayışı ikna edici kılmaya yeterli değildir. Bu anlayış, anlatılmak üzere hangi olayların seçildiğini, bu olayların birbirlerine nasıl eklemlendiğini, kısacası anlatının yapısını da belirleyecektir. Örneğin, Stendhal ve Tolstoy savaş sahnelerini bir çatışma olarak kurmamaya, onları dramatik kılmamaya özel bir özen gösterirler. Çünkü her ikisi için de savaş, anlamsız bir alt üst oluş, birbirleriyle çatışmak için aslında (kendi öznellikleri açısından bakıldığında) hiçbir gerekçeleri olmayan insanların birbirlerini boğazlama sürecidir. Bunun ise, Hugo için anlaşılmaz olduğuna zaten değinmiştik. Onun için, her eylem, her olay, son kertede, bir öznelliğin ifadesi olmak zorundadır. Bu yüzden, Waterloo gibi bir alt üst oluşu anlatmak demek, onu, orada savaşmış onbinlerce insanın iradelerine tercüme etmek demektir. Parçayı bütün içinde eritmek, tümenlerden, alaylardan vs. yeni ve sahte özneler yaratmak bunu gerçekleştirmenin yollarından biridir. Ama üslup düzeyinde yeralan bu teknik, kısa zamanda imkânlarının sınırına dayanır:

> Her zaman öyle bir an gelir ki, savaş dövüş halini alır, bireyleşir, sayısız ayrıntılar olayı haline dağılır, bu da Napoleon'un deyimiyle söylersek "Ordunun tarihinden çok alayların yaşamöyküsüne giren bir şeydir". Bu durumda tarihçi özet hakkına sahiptir. (s.322)

Şaşırtıcı bir durum... Genel olanı öznellikten, tek tek bireylerin kişiselliklerinden hareketle kavramaya kararlı, romantik yazar Hugo, malzemesine, başkomutan ve İmparator Napoleon'un genelleyici bakış açısından bakıyor; savaşı, tam da bireyselleştiği noktada, anlatmaktan vazgeçiyor, tarihçinin rolüne öykünerek özet hakkını kullanıyor.

Ama, kuşkusuz, savaş anlatısını dramatik kılmanın, doku ve üslup düzeyinin ötesinde, başka yolları da mevcut. Savaşı, Napoleon ve Wellington gibi büyük adamların açısından anlatmak, onların çatışan iradelerinden hareketle açıklamak bunlardan biri. Ama burada da bir ölçek sorunu var:

Bu ölçek sorunu, bu oransızlık gerçekçilerin de farkına vardığı bir olguydu. İster Julien Sorel (*Kırmızı ve Siyah*) olsun, ister Fabricio del Dongo, Stendhal'de başkişi daima romandaki kişiler içersinde toplumsal itibarı en düşük ama kişisel cazibesi en yüksek olanıdır. Kişisel cazibe ile toplumsal ilişkilerin tayin ettiği mevkî arasındaki oransızlık, başkişinin karakterini çizen en önemli unsurdur.

Stendhal'de vurgu, toplumsal ilişkilerin yarattığı koşulların öznel olanı ifade etmekteki yetersizliği üzerindedir. Kişilerine dünya hakkında çok az yanılsama hakkı tanıyan Tolstoy ise oransızlığa ters yönden yaklaşır. Kaba ve özet bir

söyleyişe başvuracak olursak, Stendhal'de dünya öznelere dar gelir; Tolstoy'da ise, dünye sürekli olarak özneleri aşar; dünyanın cesameti adım başında öznelerin kısmîliklerini, yetersizliklerini gösterir.

Kısacası, yaşananlarla bunlara sebep olma sorumluluğunu yüklenen, sonuçlarını taşımak durumunda olan öznellikler arasındaki oransızlık, gerçekçi edebiyatın başlıca temalarından biridir.

Gerçi romantik hülyalarla arasına koyduğu bütün mesafeye karşın Prens Andrey, savaştan önce, Napoleon'u büyük bir kahraman olarak görmeden edemez. Ama yine de Austerlitz Savaşı'nın anlatıldığı birinci cildin sonunda, önce ordunun bozgununu yaşar, sonra ölümcül bir yara alır, gözlerini gökyüzüne dikip savaş alanında kendinden geçer, esir alınır ve sonunda Napoleon'la karşılaşır:

> Prens Andrey, henüz beş dakika önce kendisini taşıyan erlere birkaç söz söyleyebildiği halde, gözlerini Napolyon'a dikmiş susmaktadır şimdi... O anda Napolyon'u uğraştıran binbir ince hesap ona o kadar önemsiz, o kadar sudan ve görüp anlamış olduğu şu adaletli, şu iyilik dolu gökyüzü karşısında eskiden bir kahraman saydığı Napolyon'un kendisi de, kapıldığı zafer sevinci de,. gizlemeye dahi gerek duymadığı bir bayağılıkla böbürlenmesi de ona o kadar küçük görünüyordu ki, karşılık vermek gelmedi içinden... (s. 572)

Ama işte gerçekçilikle romantizm arasındaki fark tam da bu noktada yatmaktadır. Gerçekçi edebiyat için anlatılması, araştırılması gereken bir tema olan bu gerilim, romantik Hugo için aşılması gereken bir sorun oluşturur. Bu yüzden *Sefiller*'in sayfalarında karşımıza, *Savaş ve Barış*'takinden çok farklı bir Napoleon çıkar. Bu Napoleon'un, bir yandan, anlatının dramatik kılınabilmesi için, kişiye özgü, somut, genellenemez özelliklerinin ön plana çıkarılması gerekmektedir. Ama diğer yandan, bu dünyatarihsel olayı açıklayabilmek için, bu kısmî özelliklerin anıtlaştırılmaları gerekir. Bu yüzden Napoleon'un neşeli mizacına bir bölüm ayrılır. Bu bölümde onun kahvaltı ederken yaptığı şakalarını izler, "muhafız kıtası erlerine 'Homurdanıcılar' adını verdiğini, "onların kulaklarını, bıyıklarını" çektiğini öğreniriz (s.322). Ama bunlar bir devin şakalarıdır:

> Atın durdurmuş, birkaç dakika kıpırdamadan kalmıştı. Şimşeklere bakıyor, gökgürültülerini dinliyordu, alın yazısına inanan bu adamın karanlığa şu sözleri fırlattığını işitmişlerdi: "Tamam, anlaştık" (s.321).

Ama bütün bunlara rağmen Hugo, millî bir tarih yazıcısı, resmî bir dalkavuk değildir. Napoleon ve Wellington'un birer başkomutandan ibaret olduklarını,

savaşı kazanan ya da kaybedenlerin onlar değil, resmî tarihlerin kaydetmediği, yaralanan ve ölen küçük insanlar olduğunun farkındadır. Sadece onlar da değil... Hugo, aynı zamanda, Waterloo'nun ancak bu iki komutana olağanüstü kaynakların tahsis edilmesiyle mümkün olduğunu ve bunun anlamını da sezer gibidir. Bu yüzden, eğer Waterloo'nun romantik tasviri mümkün olacaksa, savaşın, yalnızca Napoleon ve Wellington'un ya da hatta savaşan küçük insanların değil, emeklerinin ürünüyle savaşı mümkün kılmış herkesin iradesinin bir ifadesi olduğunu gösterebilmek gerekir.

Bunu kanıtlayabilmek için Hugo, romantizmin milliyetçilikle paylaştığı en önemli kavramlardan birine başvurur: bir özne olarak " ulus" kavramına...

"Ulus" diye bir öznenin yaratılabilmesi (Hugo için) bir kahramanın varlığını gerektirir. Bu kahramanın özellikleri, huyları bir anıtlaşma süreci içinde giderek bir ulusun portresini çizmeye başlar:

> Zaten Waterloo tarihteki en garip rastlaşmalardan biridir; Napoleon ve Wellington. Bunlar düşman değil birbirlerinin karşıtıydı.

'Sıradan' bir düşmanlık, anlamı birbirine düşman olan öznelerden bağımsız olarak verilmiş bir ilişki tarzıdır. Böylesi bir ilişkide "düşman" kişinin zihinsel durumlarının, yönelişlerinin (arzularının, korkularının, nefretinin vs.) hedefi olmaktan ziyade, içinde bulunulan durum tarafından tanımlanan, anlamını o durumdan alan bir kavramdır. Örneğin Fabricio del Dongo ile öldürdüğü Prusya süvarisi arasında hiçbir karşıtlık ilişkisi yoktur; birbirlerinden nefret etmeleri, korkmaları vs. için hiçbir gerekçeleri yoktur; birbirlerini tanımazlar bile; düşmanlıkları sadece o tesadüfi durum içersinde işgal ettikleri tesadüfi konumlardan kaynaklanır.

Oysa karşıtlığın tesadüfe tahammülü yoktur. Gerçek bir karşıtlık ilişkisi ancak bir anlamlar, anlamlılıklar evreninde ortaya çıkabilir:

> Bir yanda açıklık, kesinlik, öngörüş, geometri, sakınım (ihtiyat), güvenlik altına alınan geri çekilme, gözetilen yedekler, inatçı bir soğukkanlılık, şaşmaz bir yöntem anlayışı, araziden yararlanan bir strateji, taburları dengeleyen bir taktik, çok düzenli olarak tasarlanmış bir insan kırımı, saat elde ayarlanan bir savaş, hiçbir şey isteyerek rastlantıya bırakılmış değil, eski klasik yüreklilik, değişmez doğruluk; öbür yanda önsezi, kehanet, askeri acaiplik, insanüstü içgüdü, alev alev yanan bir göz atış, bir bakıverme, kartal gibi bakan ve yıldırım gibi çarpan bilmem nasıl bir şey, horgören bir coşkunluk içinde olağanüstü bir sanat, derin bir ruhun bütün gizleri, boyun eğmesi istenen ve bir bakıma zorlanan yazgıyla, ırmakla, ovayla, ormanla, tepeyle ortaklık, savaş alanını baskı

altında tutmaya kadar giden zorba, strateji bilimine karışan, onu yücelten ama yine de onu bulandıran, bozan yıldıza -talihe- inanç.

Bu noktada henüz uluslardan bahsedilmiş değil; kurulan karşıtlık, iki büyük birey, iki dahi, iki kahraman arasında: Napoleon ve Wellington.

Ama daha şimdiden tarihsel bir an; yaşanan, somut ve dolayısıyla gelip geçici olmak anlamında tarihsel olan bir an mutlaklaştırmaya başlanmıştır. Çünkü Napoleon ve Wellington'ın karşıtlığı, somut bir durum içersinde, iki farklı yönelişin, sözgelimi tatmin olma koşulları birbirini dışlayan iki arzunun karşılaşması ya da kişilerin birbirlerini bir nefret ilişkisinden hareketle tanıması, anlamlandırması türünden bir karşıtlık değildir. Dahası kendisini savaş *içersinde* ifade eden bir karşıtlık da değildir. Çünkü aslında savaşın nasıl savaşılacağına dairdir. Wellington'la Napoleon'u karşı karşıya getiren ortak bir çerçeve yoktur; savaş ya Wellington'un savaşı olacaktır ya da Napoleon'un. Karşıtlık savaşın sonucundan çok, savaşın varoluş tarzına ilişkindir; savaş, dünyayı iki farklı biçimde varetmek isteyen iki iradenin karşıtlığıdır.

Çok geçmeden bu iradelerin, ne kadar büyük olurlarsa olsunlar tekil bireyleri aştığını farkederiz. Sözkonusu olan iki ulusun iradesi ve hatta mizacıdır. Kısacası savaş, aslında birer özne olarak tasarlanmış iki ulusun, dünyayı kendi mizaçlarına uygun birer öznel alan olarak kurma girişimiymişçesine kavranmaktadır.

O halde artık daire tamamlanmış, herşey ve herkes bir öznelliğe indirgenmiş gibi gözüküyor. Waterloo bir kördöğüşü değil, iki kahramanın karşılaşması, düellosudur. Ama bu kahramanların komutasındaki ordular bilinçsiz ve maddi birer alet, oraya kendi iradeleri dışında sürüklenmiş bîçareler değildirler; onlar da, komutanları gibi, ulusun ifadesidirler.

Waterloo savaşının üzerinde cereyan ettiği Mont Saint-Jean yaylası bile bir coğrafya parçasından ibaret değildir. Bu yayla aslında iki devin arasındaki çatışma tarafından biçimlendirilmiş, kendilerine bir sahne olarak hazırlanmış bir dekordur.

Yazgı ve Rastlantı

Ama Hugo'nunki kadar obur bir dilin bile içerebileceği şeylerin sınırları vardır. Bu sınırlardan birine, bir kahramanlık destanının üst sınırı diyebileceğimiz bir sınıra, daha anlatının başında, Waterloo yenilgisinden kimin sorumlu olduğu sorulduğunda rastlarız.

Sorumluluğu kahramanlardan birine yıkmak, ikisinden birini daha üstün ola-

rak göstermek, yalnızca anlatının dramatik yapısını zayıflatmakla kalmaz. Her öznenin kendi içinde mutlak olduğu, öznelerin birbirleriyle karşılaştırılmasını mümkün kılacak dış bir ölçütün olmadığı yolundaki temel romantik sava da ters düşer.

Bu yüzden, Hugo'nun çatışan kahramanların öznelliklerinin ötesinde bir üçüncü terime, savaşın sonucunun sorumluluğunu yüklenebilecek ve mümkünse kendisi de öznel olan bir üçüncü terime ihtiyacı vardır.

> Bize göre, Waterloo'da her iki komutana da bir rastlantılar zinciri egemen oluyor. Yazgı, şu gizemli sanık sözkonusu olunca da, biz de şu saf yargıç halk gibi yargılıyoruz.

"Rastlantılar zinciri" ve "yazgı"... Daha sonra bunlara "alınyazısı" ve " talih" eklenecek. Çatışan ulusların öznelliklerini aşan ve galibiyet ve mağlubiyeti belirleyen rastlantıdır, yazgıdır, talihtir, alınyazısıdır ve bunların hepsi aynı öznelliğin, Tanrı'nın iradesinin ifadesidir.

Bu açıdan bakıldığında, ilerici Hugo'nun Tanrıtanırlığı onun romantizminden, edebî kimliğinden ayrı düşünülebilecek bir şey değildir. Tanrı, savaşın romantik tasvirinin gereklerinden biridir. Ama Tanrı hikâyeye nasıl müdahele eder? Bu bağlamda, "rastlantı"ve "yazgı" gibi iki terimin aynı parantez içersinde yer alması, ilk bakışta, yadırgatıcı görünebilir. Ama bu yadırgatıcı eşdeğerlik romantik öznellik anlayışındaki temel bir belirsizliğe, daha da önemlisi, özel hayatın dönüşmesindeki önemli bir uğrağa işaret eder.

Kamu, nasıl kavramsallaştırılırsa kavramsallaştırılsın, ayırdedici özelliği daima düzenlilik ve önceden kestirilebilirlik olmuştur. (Stendhal 'de bu düzeni temin eden şeyin, bir oyununkini andıran kurallar olduğunu gördük. Daha felsefî mizaçlı olan Tolstoy ise, bu düzenliliğin berisinde derin ve genel bir yasanın varlığını sezdiğini söyler.)

Bir düzenlilik olarak kavranan kamunun karşısında özel hayat nasıl yaşanabilir, kamudan nasıl ayrıştırılabilir, korunabilir? Muhtemel bir seçenek, özel hayatı, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin - maddeninkine karşı ruhun, aklınkine karşı alışkanlıkların, sözleşmelerinkine karşı aşkın ifadesi olarak yorumlamaktır. Hugo'nun, kaynağını Tanrı'nın öznelliğinde bulduğu yazgı ve alınyazısı gibi kavramlar, böylesi bir önceden kestirilebilirliği, özneye yabancı olmayan bir düzeni temin ederler.

Ancak daha Hugo'nun, *Sefiller*'i yazmakta olduğu 1850'lerde bile özel hayat geri çekilmekte, daralmaktaydı. Artık giderek bir anlamlılık kaynağı olmaktan çıkıyor, kendi terimlerini, dilini üretemez oluyordu. Kısmen, Hugo'nun mensup olduğu romantik akımın yeni kitle iletişim sanayiî tarafından benim-

senmesinin bir sonucu olarak, romantik dil normalleşiyor, anlamını artık özel ve mahrem yaşantıyardan alan bir dil olmaktan çıkıyor, hatta giderek kendi objesini üreten gizli ve sinsi bir iktidarın aracı haline geliyordu. Bu noktada, "yazgı" ve "alınyazısı" gibi terimler de tekil ve emsalsiz olanı ifade etmekten çıkıyor, Stendhal'in tasarlayabileceğinden çok daha geniş bir eşdeğerlikler şebekesi içersinde yerlerini alıyordu. Artık herkesin bir yazgısı vardır, olabilir; dolayısıyla yazgı ve alınyazısı da, tıpkı "çıkar" gibi genelleştirilebilir, kamusal terimler halini alır. Özel hayat kitle iletişim araçları tarafından üretilen bir dilin türevi olmaya başladıkça, özel hayatla öznelliğin yolları ayrılmaya başlar.

Kuşkusuz, sorun sadece adlandırma düzeyinde, terimlerin özel ya da kamusal diye sınıflandırılmasında yatmıyor. Sorun daha ziyade, kişilerin kendi öznelliklerinin doğrudan ifadesi olacak özel alanların yaratılmasını mümkün kılacak pratiklerden yoksun kalmalarından kaynaklanıyor.

İşte "rastlantı" terimi de tam bu noktada önem kazanır. Yazgı gibi terimlerin giderek öznelliğini yitirmesi, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin tasavvur edilemez hale gelmesinin ifadesidir. Bu noktada öznel olan kendisini ifade etmek için rastlantıların peşinde koşmaya, talihe, kaprise, gerekçelendirilemez olana sığınmaya başlar. Öznel olan artık kendi içinde bir düzenliliğe sahip olan bir alanın kaynağı değil, bir rastlantı, tesadüfen keşfedilmiş bir an, gerekçelendirilemeyen bir davranıştır. Öznellik artık sadece kamunun değil, düzenin kendisinin karşısındadır. Karşıtlık kamu ile özel olan arasında değil, hayatla anlar arasındadır. (Bu konuda bkz. Lukacs'ın Defter'in birinci sayısında yayınlanan yazısı.)

Öznelliği farklı bir düzen ilkesi, bir yazgı gibi tasarladığı sürece, kuşkusuz, romantizm pozitif bir an, dolayısıyla da politik bir tasarı içerir. Öznelliğin rastlantı ve gerekçesizlikle eşleştirilmesi ise, çaresizliği tam olarak ancak 20. yy.ın başında keşfedilecek bir negativitenin kaynağıdır.

Ama 1850'lerde bütün bunlar (hiç değilse Hugo bakımından) daha gelecektedir. Hugo için henüz rastlantılar bir zincir oluşturmakta, kendi içlerinde bir düzen kurmakta, talih daima alınyazısına tâbî kılınmaktadır. Bu yüzden Hugo'da romantizmin pozitif ânını, alabileceği politik biçimleri çok net olarak görürüz.

Yenilgiyi keşfetmek zorunda kaldığında, Tanrı'nın kimliğinde öznelliğin iki kutbunu, yazgı ve rastlantıyı keşfeden Hugo'nun dilinin bir de alt sınırı vardır. Hugo kadar kararlı bir romantik bile bu sınıra vardığında, maddi ve nesnel olanla karşılaşmamazlık edemez. Dünyayı tamamen kendi mizacına göre kurma arzusunda olan iki iradenin ölümüne mücadelesi olan savaş

sürerken, bir yandan da bu savaşın zeminini oluşturan, taraflar arasındaki farklara kayıtsız, maddi hayatı sürdüren bir pratik sessizce sürer gider. Bu pratiği sürdürenler, Tanrı'nın bile müdahil olduğu bu savaşa kayıtsız kalanlar, kendilerinin, orduların ve ulusların öznelliği içinde eritilmesine direnen küçük insanlardır. Savaş hakkındaki romantik söyleme kapılmayan bu insanların gerçekliğiyle karşılaşmak zorunda kalınca, romantizmin alabileceği politik biçimleri bütün çirkinlikleri ile görürüz:

> Savaştan yana olan kimselerden değiliz; elimize fırsat geçince ne mal olduğunu yüzüne karşı söyleriz. Savaşın hiç gizlemediğimiz iğrenç güzellikleri vardır; kabul edelim ki, bazı çirkinlikleri de vardır. Bunlardan en şaşırtıcısı, hemen utkudan sonra ölenlerin aceleyle soyulmasıdır. (...)
>
> Bunu kim yapar? Utkuyu kim böyle kirletir? (...) Bazı filozoflar, bu arada özellikle Voltaire, bu işi yapanların utkuyu yaratanlar olduğunu bildirir. Derler ki, aynı kişilerdir bunlar, değişen kimse yoktur, ayakta kalanlar yerdekileri soyar. Gündüzün kahramanı gecenin vampiridir. (...) Bize gelince, biz buna inanmıyoruz. Başarı kazanmak ve ölünün pabuçlarını çalmak, bu aynı el için olanaksız geliyor bize. (...)
>
> Her ordunun bir kuyruğu vardır, işte suçlandırılması gerekenler oradadır. Yarasa-insanlar, yarı eşkiya-yarı uşak, savaş denilen alacakaranlığın yarattığı her türden yassı burunlu yarasa, savaşmayan üniformalılar, uydurma hastalar, korkunç sakatlar, küçük arabalarla, bazen yanlarında eşleriyle ilerleyen, önceden çaldıklarını sonradan satan kaçakçı ordu kantincileri, subaylara kılavuzluk eden dilenciler, alçaklar, ürün hırsızları... Eskiden ilerleyen ordular (...) bunları peşinden sürüklerdi; öyle ki özel deyimiyle bunlara "nal toplayan" denirdi. Hiçbir ordu, hiçbir ulus bu yaratıklardan sorumlu değildi. İtalyanca konuşur, Almanların peşinden giderdi; Fransızca konuşur İngilizlerin peşinden giderdi. (s.355)

Mutlak Edebiyat

Ancak romantik dilin bu taşkınlığının -kelimenin tam anlamıyla "had"dini bilmezliğinin- yalnızca Victor Hugo'nun mizacı ile ilgili olduğu düşünülmemeli. Dönemin kendisinde, 19. yy. ortası Fransa'sında (Paris'inde), edebiyatı sınır tanımazlığa kışkırtan bir şey varmış gibi görünüyor.

Sebeplerini kestirmek güç... Yazarı konumunun mutlaklaşmasıyla bir ilgisi olsa gerek. Bununsa, edebiyatın, insanlık tarihinde ilk (belki de son) kez, o kadar çok sayıda insan için o kadar önemli hale gelmesiyle popülerleşmesiyle- ilgisi olsa gerek.

Balzac'ın, Hugo'nun, Dickens'ın, Zola'nın, hatta bir yere kadar Flaubert'in bile, popüler edebiyat olarak okunmasının ne demek olabileceğini bugün biz tasavvur edemiyoruz. Çünkü popülerliği eğlenceyle, daha da kötüsü ciddiyetsizlikle, bayağılıkla özdeşleştiren bizler için, 19. yy. ortasında yazılmış bu metinlerin anlamına içkin olan bu popülerliğin nasıl bir şey olabileceğini kestirmek güç.

Tarihsel veriler yardıma çağrılabilir. Örneğin, bu yıllarda tefrika biçiminin henüz yeni keşfedilmiş olması önemli. Tefrika, daha kendi içeriğini yaratmamıştı; dolayısıyla yazarlara kendi mahremiyetleri (ve serüvenleri) içersinde keşfetmiş oldukları hakikati paylaşma imkânı sağlıyordu. Yazarlar da, Tanrı'nın (daha doğrusu Kilise'nin), 1848'de yitirilmiş olan umutların, hatta belki de daralmakta olan özel hayatın bıraktığı boşluğu doldurmaya kalkışıyorlar, daha da önemlisi, kendilerinden bu boşluğu doldurmaları bekleniyordu.

Başka sebepler de düşünülebilir: Stendhal kadar Hugo da 18. yy.ın kozmopolit kültürunun, burjuvazinin henüz hâlâ muhalif ve dolayısıyla buyurduğu/arzuladığı ilişkiler örgüsünün kısmî olduğu bir çağın çocuğuydu. Bu çağda sözleşme kavramı hala kamu hayatında bir karşılık bulabiliyor, özel hayat serüven olasılığını da barındırıyordu. Hugo'nunkinin, kavram ve duyarlıkları böylesi bir ortamda biçimlenmiş son kuşak olduğu düşünülebilir.

Ancak yazmaya başladıkları, edebi üretime geçtikleri noktada ayaklarının altından zemin kaymaya başlamıştı bile. Belki de romantizmin Hugo'da aldığı taşkın biçimi, gerçekçiliğin Flaubert'le birlikte doğalcılığa doğru evrilmesini açıklayan şey, bu üsluplara kaynaklık etmiş olan hayat alanlarının artık kalmamış olmasıydı. Bu yüzden, üslubun ona kaynaklık etmiş olan hayat alanına geri dönülerek sınanması artık mümkün olmuyordu. Gerçekçilik-romantizm gerilimi tarafından biçimlendirilmiş ve kitle iletişim araçları tarafından temellük edilen edebiyat, daha 1850'lerde hayatı gerisinden takip etmeye, ideolojik bir işlev görmeye başlamıştı.

Elbette o günün koşullarında, Hugo'nun aslında ortama bir tepki olan pozitif ve ideolojik romantizmi, gösterilebilecek yegâne tepki değildi. Örneğin Flaubert'de (*Madam Bovary*'de) edebiyatın mutlaklaşma eğilimi çok farklı bir şekilde tezahür eder.

Zaten, 19. yy.ın kendinden emin edebiyatı ile modernizm arasındaki köprülerden biri olan Flaubert sözkonusu olduğunda çok dikkatli davranmak gerekiyor. Yine de, bütün bu kayıtlara karşın, *Madam Bovary*'nin *Sefiller*'in berisinde yatan eğilimin tam tersi yönde ama simetriği olan bir eğilimin ürünü olduğunun gösterilebileceğini düşünüyorum:

Flaubert'in mizacının romantik olduğunu biliyoruz. *Madam Bovary*'yi yazma tasarısı, kendi öznelliğinin en sahici ifadesi olduğunu sandığı şey, ilk romanı, en yakın arkadaşları tarafından "Bunu ateşe atmak ve üzerinde konuşmamak gerekir" diye karşılandığında doğmuştu. *Madam Bovary*, romantik dilin yazarın öznelliğini ifade edemeyeceğini keşfetmesinin, daha da ötesi öznelliğin dilinin mümkün olmadığı bilincinin ürünüdür.

Bu bilinç, romanın daha ilk sayfalarına, anlatıcının kimliğini belirlemek için kullanılan şahıs zamirlerinin kararsızlığında yansır. *Madam Bovary* 'yi anlatanın kim olduğu ("Ben" mi "o" mu olduğu) belirsizdir. Daha doğrusu fark etmez.

Zamirler

Özel olanla kamu arasındaki ayrımın dildeki en doğrudan ve genel karşılığı ilk iki şahıs zamiri ile üçüncüsü arasındaki ayrımdır. Bu ilişkiyi görebilmek için, bu zamirler arasındaki, Benveniste'in dikkat çektiği asimetriyi, kısaca da olsa, incelememiz gerekiyor. (*Problems inGeneral Linguistics*, s.195-204, 217-222).

Birinci ve ikinci şahıs, dili kullanıyor olmakla tanımlanır; gerçek birer şahıs olarak sözün sahibidirler. Sözün doğruluğu, içtenliği ve ortama uygunluğundan sorumlu olanlar onlardır. Bu anlamda, ilk iki şahıs, sözün sahiciliğinin teminatıdır.

Şöyle ki, "ben" kelimesinin mümkün tek bir tanımı vardır: "Belli bir anda 'ben' diyen kişi". Bu yüzden "ben"in genel bir tanımı yapılamayacağı gibi, belli bir konuşma ânında, "ben"le kimin kasdedildiğinin belirsiz kalması, kelimenin bir şeye işaret edememesi mümkün değildir. Bütün bunlar, ancak "kendisine 'sen' denilen kişi" diye tanımlanabilecek olan ikinci şahıs için de geçerlidir. (Ama yine de, ilk iki şahıs arasındaki asimetriyi de görmezlikten gelmemek gerekiyor. "Ben" kelimesinin dünyayla ilişkisi dolayımsızdır. Kelimenin telaffuz edilmesi, bir şeyden bahsedilmiş olması ve kimden bahsedildiğinin anlaşılması için yeterlidir. Oysa "sen" kelimesinin işaret ettiği kişi hakkında yanılmak mümkündür; çünkü burada asgarî de olsa bir dolayım vardır. Konuşmakta olanın, kendisinden "ben" diye bahseden kişinin kimi kasdettiği. Ama konumuz açısından önemli olan bu asimetri değil. Bizi ilgilendiren, Flaubert'in de yararlandığı, birinci ve üçüncü şahıslar arasındaki asimetri.)

Üçüncü şahısta kurulan bir cümle diğerlerinden iki bakımdan ayrılır. Birincisi, "o"nun telaffuz edilmesinin kimin kasdedildiğinin anlaşılması için yeterli

Flaubert'in mizacının romantik olduğunu biliyoruz. *Madam Bovary*'yi yazma tasarısı, kendi öznelliğinin en sahici ifadesi olduğunu sandığı şey, ilk romanı, en yakın arkadaşları tarafından "Bunu ateşe atmak ve üzerinde konuşmamak gerekir" diye karşılandığında doğmuştu. *Madam Bovary*, romantik dilin yazarın öznelliğini ifade edemeyeceğini keşfetmesinin, daha da ötesi öznelliğin dilinin mümkün olmadığı bilincinin ürünüdür.

Bu bilinç, romanın daha ilk sayfalarına, anlatıcının kimliğini belirlemek için kullanılan şahıs zamirlerinin kararsızlığında yansır. *Madam Bovary* 'yi anlatanın kim olduğu ("Ben" mi "o" mu olduğu) belirsizdir. Daha doğrusu fark etmez.

Zamirler

Özel olanla kamu arasındaki ayrımın dildeki en doğrudan ve genel karşılığı ilk iki şahıs zamiri ile üçüncüsü arasındaki ayrımdır. Bu ilişkiyi görebilmek için, bu zamirler arasındaki, Benveniste'in dikkat çektiği asimetriyi, kısaca da olsa, incelememiz gerekiyor. (*Problems inGeneral Linguistics*, s.195-204, 217-222).

Birinci ve ikinci şahıs, dili kullanıyor olmakla tanımlanır; gerçek birer şahıs olarak sözün sahibidirler. Sözün doğruluğu, içtenliği ve ortama uygunluğundan sorumlu olanlar onlardır. Bu anlamda, ilk iki şahıs, sözün sahiciliğinin teminatıdır.

Şöyle ki, "ben" kelimesinin mümkün tek bir tanımı vardır: "Belli bir anda 'ben' diyen kişi". Bu yüzden "ben"in genel bir tanımı yapılamayacağı gibi, belli bir konuşma ânında, "ben"le kimin kasdedildiğinin belirsiz kalması, kelimenin bir şeye işaret edememesi mümkün değildir. Bütün bunlar, ancak "kendisine 'sen' denilen kişi" diye tanımlanabilecek olan ikinci şahıs için de geçerlidir. (Ama yine de, ilk iki şahıs arasındaki asimetriyi de görmezlikten gelmemek gerekiyor. "Ben" kelimesinin dünyayla ilişkisi dolayımsızdır. Kelimenin telaffuz edilmesi, bir şeyden bahsedilmiş olması ve kimden bahsedildiğinin anlaşılması için yeterlidir. Oysa "sen" kelimesinin işaret ettiği kişi hakkında yanılmak mümkündür; çünkü burada asgarî de olsa bir dolayım vardır. Konuşmakta olanın, kendisinden "ben" diye bahseden kişinin kimi kasdettiği. Ama konumuz açısından önemli olan bu asimetri değil. Bizi ilgilendiren, Flaubert'in de yararlandığı, birinci ve üçüncü şahıslar arasındaki asimetri.)

Üçüncü şahısta kurulan bir cümle diğerlerinden iki bakımdan ayrılır. Birincisi, "o"nun telaffuz edilmesinin kimin kasdedildiğinin anlaşılması için yeterli

olmaması. Çünkü "o", konuşuyor, dili kullanıyor olmak tarafından tanımlanmış bir konum değildir. "O", sadece, herhangi bir ismin yerini alabileceği bir kısaltmadır. Bu anlamda, Arap dilcilerinin al-ghaai'bu, "kayıp olan, mevcut olmayan" (Benveniste, s. 197) diye tanımladığı üçüncü şahıs, gerçek bir şahıs değil, gayr-ı şahsiyetin ifadesidir.

İkinci fark bununla ilgili olmakla birlikte, daha biçimsel. Üçüncü tekil şahısta kurulan bir cümle, cümleyi kuranın işaretlerini taşımaz. Örneğin "o yalan söyledi" gibi bir cümle, bu cümleyi kuranın, sözü söyleyenin ben olduğumun işaretlerini taşımaz.

Kuşkusuz bu farklar bir konuşma ortamında sorun yaratmaz. Sorun yaratmak bir yana, görünürlük bile kazanmazlar. Herhangi bir konuşma ortamında ağzımdan çıkan cümlelerin benim cümlelerim olduğu, ek bir işarete gerek göstermeyecek kadar aşikâr olacaktır; nasıl "o" demekle kimi kasdettiğim (çoğunlukla) aşikâr olacaksa.

Ama sözkonusu olan yazı olunca durum değişiyor. Tutarlı olarak üçüncü şahısta yazılmış bir metin, yazarını gizleyen bir metindir. (Böylesi bir metin genellikle kendine özgü bir dizi zaman kipi kullanır; di-li geçmiş, geniş zaman vs. Ama bunları incelemek konumuzun dışında kalıyor.)

Örneğin eski çağların vakanüvislerini düşünelim; onların metinleri tutarlı olarak üçüncü şahıstaki cümlelerden oluşur. Elbette; çünkü dile getirmeye çalıştıkları hakikat, cümleyi kimin dile getirdirdiğinden tamamen bağımsızdı. Önemli olan savaşlar, kıtlıklar vs. hakkındaki bilginin aktarılmasıydı, bu aktarımı gerçekleştirenin kimliği anlatıya bir şey katmadığı için dışarıda bırakılırdı. Benveniste'in söyleyişine başvuracak olursak, böyle bir anlatıda "*sanki olaylar kendi kendilerini anlatıyormuş gibidir.*" (s.208).

Şahıs zamirleri arasındaki bu asimetriyi gözden geçirdikten sonra, şimdi Flaubert'in nasıl bu zamirlerden, tam da aralarındaki asimetriyi ortadan kaldırmak için yararlandığını inceleyebiliriz.

Biz Onlarız

Madame Bovary'nin daha ilk kelimeleri, romanın birinci şahıs ağzından anlatılacağı izlenimini uyandırır: "Okulun çalışma salonundaydık". Kitabın ilk üç sayfası, kendisinden "biz" diye sözeden bu anlatıcının ağzından anlatılır. Üçüncü sayfanın sonunda yazar bu "biz"i bir daha geri dönmemek üzere terkeder. Anlatının geri kalan kısmı, üçüncü şahısta "olayların kendi dili"yle kurulur.

Yanlış anlaşılmasın! Bu geçiş okuru irkiltmez; metnin kusursuz yüzeyinde bir kopuş, bir kırılma oluşturmayan bu geçişin işlevi, bir yadırgatma etkisi yaratmak değildir. Özellikle bu konuda titizlenmeyen bir okuma, anlatım tekniğindeki bu kaymayı farketmeyecektir bile. *Madam Bovary*'de "bizim gördüğümüz"den "olayların kendi dili"ne geçişin önemi, farkedilmezliğinden kaynaklanır.

Kendisinden "biz" diye sözedilen grup, görünürde, Charles Bovary'nin sınıf arkadaşlarıdır. Ancak bu topluluk, kendisinde, topluluktan "biz" diye sözetme yetkisini gören bir ses tarafından temsil edilmektedir. "Biz"in işaret ettiğinin okul çocukları olduğunu anlarız ama bunu dile getirenin kim olduğu söylenmez.

"Fiilin öznesinin çoğullaştırılması ne anlama geliyor? Bu 'biz', tanımlanabilir bir unsurlar çokluğundan farklı bir şeydir. Çünkü 'biz' niceliklendirilmiş ya da sayıları artırılmış 'ben'ler değildir; tek bir şahsın sınırlarının ötesine yayılarak, genişleyerek ama aynı zamanda amorflaşarak oluşmuş bir 'ben'dir." (Benveniste, s.203).

Okul çocuklarından "biz" diye sözedenin kim olduğu sorusuna şimdi cevap verebiliriz. Bu yaygın ve amorf özne, kendisini okul çocuklarının gördükleriyle ve değerlendirmeleriyle ifade eden *kamu*dur. Belirlenmemişliği, amorfluğu, kimliğine içkin olan kamu...

Bir kez bunu tesbit ettikten sonra, "biz"li cümlelerden gayr-ı şahsi cümlelere geçişin ve bu geçişin farkedilmezliğinin anlamını çözmek artık kolay. Kamunun gördüğü ile olayların kendi dili arasında bir fark yoktur, çünkü kamunun gördüğü gerçekliğin tâ kendisidir. Charles Bovary'nin "biz"e gülünç görünmesi ile kendi içinde gülünç olması bir ve aynı şeydir. Ancak telâffuz eden kamu olduğunda "Charles Bovary bize gülünç görünüyor" cümlesi ile "Charles Bovary gülünçtür" cümlesi aynı hakikati ifade eder.

Bu, ifadesini yalnızca romanın ilk sayfalarının anlatım tekniğinde bulan bir bilinç değil, *Madam Bovary*'nın başlıca temalarından biridir.

"Madam Bovary benim!"

Flaubert'in edebiyat tarihçi ve eleştirmenleri tarafından sık sık anılan iki cümlesi vardır. Bunlardan biri "Mademe Bovary benim!". Bu sözü nasıl yorumlamalı?

Sanırım sorunun cevabı Flaubert'in Emma Bovary ile paylaştığı romantik mizacında aranmalı.

Şimdiye kadar romantizmi, öznelliğin dili olarak, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin ifadesi olarak yorumladık. *Madam Bovary*'nin VIII. Bölüm'ünde Flaubert, bu dilin ve bu dile uygun bir kurgunun benim bildiğim en mükemmel örneklerinden birini verir. Emma, ona zinanın tadını tattıracak ilk aşığı Rodolphe tarafından baştan çıkarılmak üzeredir:

> Saadete rastgelinir bir gün, diye tekrarladı; ansızın tam ümitsizliğe düşüldüğü bir günde. O zaman ufuklar aralanır, sanki "işte o!" diyen bir sestir bu. O kimseye içinizi dökmek, her şeyinizi vermek, her şeyi feda etmek ihtiyacını duyarsınız! Karşılıklı uzun uzadıya konuşmazsanız, birbirinizin içindekileri sezersiniz, birbirinizi rüyada görürsünüz. (*Madam Bovary*, s. 153, çev. N. Ataç, S. E. Siyavuşgil).

Rodolphe'un, saadeti, tesadüfî bir buluşma ile kaderin (karakterin) kesişmesi olarak tarif eden bu sözlerinin, romantizmin en özlü ifadelerinden biri olduğu düşünülebilirdi. Üstelik bu cümlelerin bir tarım panayırı sırasında çekilen şu nutuk sırasında sarfedildiği hesaba katıldığında:

> Sizler, köylerde yaşayan çiftçiler ve işçiler, baştan başa medeniyet olan bir eserin barışsever akıncıları! Sizler, terakki ve ahlâklılığın mücahitleri! Artık anlamış bulunuyorsunuz ki, politika fırtınaları atmosferdeki karışıklıklardan hakikaten çok daha tehlikelidir (s. 153).

Cümlelerin dokusu ikiyüzlülüklerini ve resmiyetlerini kanıtlamaya yeterli değilse, bunları bir vali yardımcısının telâffuz etmekte olduğunu hatırlatalım.

Kendi başına okunduğunda vali yardımcısının nutku ile Rodolphe'un yalvaran va baştan çıkarıcı sözlerinin sürekli olarak iç içe, üst üste verildiği VIII. Bölüm'ün başlıca amacının kamunun resmiyeti ile özel olanın taşkın mahremiyeti arasındaki gerilimi göstermek olduğu düşünülebilirdi. Oysa amaç tam tersidir; böyle bir gerilimin olmadığını, daha doğrusu, özel sanılanın öznel ve içten olmadığını göstermektir.

Çünkü VIII. Bölüm kitabın tamamı değildir; VII. Bölüm'den sonra gelir. Ve VII. Bölüm, Rodolphe'un bilincini yansıtan şu sözlerle son erer:

> Zavallı kadıncağız! Mutfakta masanın üzerine konan sazan balığının nasıl su diye içi titrerse onun da aşk diye içi titrer. Şöyle nazikçe üç kompliman yapsan insanı çıldırasıya sevecek, hiç şüphe yok! Hem de ne şefkat gösterir! Ne dilber olur!... Orası öyle ama, sonra nasıl başımdan atarım?
>
> O benim olacak! Benim olacak! diye bağırdı ve hemen meselenin icra tarafını tetkike başladı. (...)
>
> Artık fırsat kollamak lazım!... Ara sıra evlerine uğrar, onlara av eti, ta-

> vuk, hindi gönderirim (...) dost olurum, onları bize davet ederim. Sahi! diye ilave etti, yakında tarım toplantıları dolayısıyla şenlikler var, elbette Madam Bovary de gelir, görürüm. İşi başlarız, hem de cüretkârlık göstererek, en emin yol budur. (s. 140-1).

Rodolphe'un sevda sözleri vali yardımcısınınkinden daha az tasarlanmış, daha az hesaplı değildir. Üstelik aynı şey Emma Bovary için de geçerlidir. Kendi dışına baktığında gördüğü ve ruhunu daraltan küçüklüğün, ikiyüzlülüğün, hesaplılığın aynısını kendi içinde de keşfeder. Vali yardımcısının çektiği nutuk onun için ne kadar dışsalsa, Rodolphe'un sözleri ve hatta kendi hülyalarının dili de o kadar dışsaldır.

Aslında "dışsal" terimi de yanıltıcı... Çünkü Emma'nın öznelliği bakımından içsel olan, onun olan hiçbir şey yoktur. Benliği hiçbir dilin kaynağı değildir.

Nasıl romanı "biz" ya da "o" diye anlatmak farketmiyorsa, onu da "Emma" ya da "Madam Bovary" diye adlandırmak da farketmez. Hatta kendisinden "ben" diye bahsetmesi bile farketmez. Çünkü kendisine döndüğünde keşfettiği şey, kamunun sunduğu imgelerden biri, onlar kadar dışsal ve kötü olan bir imgedir.

Neden intihar eder? Romantik olduğu kadar malî de olan hesapları tutmadığından. Dükkâncıya fazla borçlanmış olması ile sevgilisiyle birbirlerinden artık o kadar zevk almıyor olmaları, iki farklı gerçeklik alanından kaynaklanan problemler değildir. Her ikisi de ifadesini kamunun tayin ettiği eşdeğerlikler şebekesi içinde bulur. Zina ve hüsran da, çıkar, evlilik ve borç senetleri kadar kamusaldır.

Geriye bir açlık kalır -bir temizlik, masumiyet ve coşku iştahı... Flaubert, Emma'nın ölüm sürecini sonuna kadar onun kendi bilincinden aktarmaz; bir noktada onun nasıl göründüğünü anlatmakla yetinmeye başlar. O noktaya kadar birinin "biz"e nasıl göründüğü ile onun ne olduğunun eşdeğer olduğu konusunda ısrarlı olmuş olan yazar, yine de sonunda, Emma'nın ölümünün, hayatında ifade edemediği ("biz"im göremediğimiz) bir öznelliğin ifadesi olabileceğine inanmamıza izin verir.

Başlangıçtaki soruya geri dönelim: Madame Bovary benim!" demek ne demek?

Romantik Emma kendi kitabî öznelliğinin dilini keşfetmeye çalışırken maliyenin dilini öğrenmeye zorlandı. İkisini de beceremedi, intihar etti.

Romantik Flaubert intihar etmedi, romanlar yazdı; doğalcılığın kurucusu oldu.

Aradaki fark ve benzerlik ne? Sanırım bu soruyu cevaplandırabildiğimizde, "Madame Bovary benim!" sözünü de yorumlayabileceğiz.

Ama daha da önce sormuş olduğumuz bir soru var: Hugo ile Flaubert hangi anlamda birbirlerine ters (karşıt) olmakla birlikte, simetriktiler? Hangi anlamda aynı eğilimin, edebiyatın mutlaklaşması eğiliminin ürünüydüler?

Sanırım artık elimizde bu soruya cevap verebilecek kadar malzeme var.

Biçare Bir Tanrı

İncelediğimiz büyük gerçekçiler (Stendhal ve Tolstoy; kuşkusuz başka isimler de eklenebilir, Jane Austen, Dickens, Balzac ve diğerleri) için hayat özel olanla kamu arasındaki sürekli bir gerilimdi. Hugo ve Flaubert - geç Romantizm ve Doğalcılık- ise bu gerilimi ters yönlerde aşmaya çalıştılar: Hugo, kamusal olanın kendine özgü bir gerçekliği olmadığını, daima, kollektif de olsa bir öznenin iradesine tercüme edilebileceğini göstermeye çalıştı. Flaubert ise öznel olanın farklı bir düzenin ilkesi olmak bir yana, mevcut bile olmadığını, "özel" ve "öznel" diye adlandırılanların da aslında kamunun tezahürlerinden biri olduğunu gösterdi.

"Madam Bovary benim!" sözünün anlamı da, roman yazmakla intihar arasındaki paralelliğin sırrı da burada yatıyor. Nasıl Madam Bovary - kendisi kurmuş da olsa - hayatın hiçbir alanında açlığını doyuramıyor, kendi öznelliğini ifade edemiyorsa, Flaubert de en çok kurduğu, en çok kendisinin ürünü olan başyapıtına, kendi öznelliğinin işaretlerini dahil etmeyecektir. Nasıl Emma'nın sahiciliğe yaklaşabildiğine inanmamıza izin verilen tek an intiharıysa, yazarının öznelliğinin dilsizliği tercih ettiği (konu ve tiplerin seçimi açısından olsun, dil kullanımı açısından olsun) *Madame Bovary*'nin de Flaubert'in başyapıtı olduğunu kabullenmek durumundayız. Hayatı kullandığı dili anlamlandıramayan Emma gibi, yazar Flaubert de birinci şahsı kullandığı zaman dile gelen kamu olur.

Ancak abartmamak gerekiyor. Flaubert, olağanüstü bir üslupçuydu. Onunki gibi bir üslup, zamirlerin kullanımına indirgenemez. Ayrıca bu kadar mutlak bir dilsizlik intihara benzetilebileceği gibi, tanrısallığa da benzetilebilir. Flaubert'in edebiyat tarihçi ve eleştirmenleri tarafından sık sık anılan iki cümlesinden birinin "Madam Bovary benim!" olduğunu söylemiştik. İkincisi, "Yazar, Tanrı gibi, romanın her yerinde hazır ve hiç bir yerinde görülmez olmalıdır."

Son olarak kamuyu dillendirdiğini iddia ettiğimiz Flaubert'in, kamusal olan,

sıradan olan herşeyden derin bir nefretle tiksindiğini, kendi çağının kötü koktuğunu düşündüğünü biliyoruz.

Bütün bunları nasıl bağdaştıracağız? Kamuya, sıradan olana duyduğu nefretle üslubunun gayr-ı şahsîliğini...? Biçiminin, öznelliğin hiç bir işaretini taşımadığı halde, alabildiğine kurulmuş olmasını...?

Sanırım Flaubert'in kendisi için, mizacının bu aykırı yönlerini bağdaştıran tılsımlı terim, "sanat"tı. Roman yazmayı intihardan, mutlak bir dilsizlikten, bir teslimiyetten ayıran şey, biçim ve üslup, bunların mükemmelliğiydi.

Eski felsefede filozofları birbirine düşüren çetrefil bir sorun vardı: Mantığınki, matematiğinki gibi biçimsel hakikatler zorunluluklarını Tanrı'nın iradesinden mi alırlar, Tanrı onları öyle buyurmuş olduğu için mi mutlaktırlar, yoksa kendi içlerinde mutlak ve iyi oldukları için mi Tanrı onları öyle buyurmuştu? Daha yaygın olan görüş ikincisiydi. Biçim yasalarının Tanrı'nın bile iradesini sınırlandırdığı, Tanrı'nın iki kere ikinin dört etmemesini isteyemeyeceği düşünülüyordu.

Flaubert, modernizmle olan bütün akrabalığına karşın, 19. yy.da yaşıyordu. Kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan, kendinden menkul mükemmel bir biçimin imkânına inanabiliyordu. Onun için yazarın tanrısallaşması demek, kendisini sadece ve sadece biçim yasalarına boyun eğecek, yalnızca onları isteyecek bir konuma getirebilmek demekti; herhangi bir hayatî karşılığı olmayan yazıya özgü bir imkân. Bir meslek olarak edebiyatın varoluş gerekçesi... Özel olanı bile ele geçirmiş olan kamunun bayağılığının, biçim ve üslubun mükemmelliğine sığınılarak yazıyla aşılabileceğini umuyordu.

Modernizmin eşiğindeyiz.

T E Y Z E N İ Z O L U R

Meltem Ahıska

Tante Rosa At Cambazı Olamadı

Edebiyattaki teyzelerin belki de en mahzunu, en kıymeti bilinmemişi Tante Rosa'dır. 1968'de Sevgi Sabuncu imzasıyla yayımlanan *Tante Rosa* o sıralar epey bir şaşkınlık yaratmış anlaşılan. Nasıl yaratmasın ki. Olay Almanya'da geçiyor, Rosa çocukluğunda at cambazı olmaya kalkışıyor, her Pazar sabahı yenen kaz kızartmasını ve elma pastasını ve kocasını terkettiği için aforoz ediliyor, herhangi bir yaşlı kadından "kesin bir papağan çizgisiyle" ayrılmaya çalışıyor, vs. Hikâye mi, roman mı belli değil, o dönemin edebiyat çizgisinin hayli dışında, üstelik üslubu savruk ve dağınık bulunuyor. Öte yandan daha önce hikâyeleriyle ortaya çıkmış (1962'de *Tutkulu Perçem*) bir kadın yazar tutup da böyle bir kitap yazıyorsa bunu görmezlikten gelmek de mümkün değil.

Adnan Binyazar Sevgi Soysal'la (o zaman Sevgi Sabuncu) *Tante Rosa* üstüne konuşurken ciddiye almakla tuhaf bulmak arasında bir yerde şu soruyu soruveriyor: "Son yıllarda edebiyatımızda daha yerli tipler, yerli karakterler tanıtılmak isteniyor. Bu sıralar geçerli olanı da bu. Erdal Öz, *Tante Rosa*'yı bir 'çeviri hikâye' gibi görmüş. Katıldım yargısına. Bu konuda da bir şeyler söylemek ister miydiniz?" Sevgi Soysal'ın cevabı: "Bu yargıyı bekliyordum. Ama ne yapayım ki *Tante Rosa* çeviri değil. Bildiğim bir şey varsa, onu bir ben yazabilirdim; çünkü onu bir ben biliyor, tanıyordum." Sevgi Soysal'ın bildiği, anlatmaya çalıştığı neydi? Neden böyle bir isim, biçim ve dil seçmişti kendine?

Bunun üstünde pek durulmadı galiba. *Tante Rosa* Sevgi Soysal'ın yazarlık hayatında önce bir tuhaflık olarak görüldü; ardından da ona daha bildik, daha tanıdık bir tür bulundu. *Tante Rosa*'nın kendine özgü bütünlüğüyle uğraşmak, kitabın arkasında yatan örtük bilgiyi merak etmek yerine onu "hikâyeler" diye adlandırmak daha kolay ve yerinde gözükmüş olmalı. Oysa Muzaffer Uyguner kitabın hemen ardından, "*Tante Rosa* ilk bakışta bir hikâyeler kitabı görünüşündedir. Fakat parçaların birbirine gayet ustalıkla bağlandığı ve böylece tam bir bütüne varıldığı görülmektedir." demişti. Ama tarih sonradan

yazılır. 1981'de Sevgi Soysal'ın *Bakmak* adlı kitabında yer alan "Sevgi Soysal'ın kitapları" listesinde *Tante Rosa* "Hikâyeler" başlığı altında sıralandı. Böylece Sevgi Soysal'ın tuhaflığı, yaramazlığı da örtbas edilmiş oldu. Bir tür olarak hikâyeye karşı olduğumdan değil ama ben *Tante Rosa*'yı heves ettikleriyle, olmaya çalıştıklarıyla hatırlamak istiyorum. Tante Rosa at cambazı olmak istemişti!

Tante Rosa Rahibeler Okulunda

"Ben içimi öldüremem" dedi Rosa "çünkü içim prensestir. Prenses prensindir ve prensin olan birşeyi öldürmeye sizin bile yetkiniz yoktur." Rahibeler okulundaki küçük kızlar yerleri süpüren uzun siyah giysileriyle birbirlerine o kadar benzerler ki. Birbirlerinin tıpkısı olmayı ve aslında hiç kimse olmayı becerdiklerinde de iyi bir rahibe sayılırlar. Ama bir küçük kız içinin prenses olduğuna inanıyorsa, o kendini diğerlerinden net bir şekilde ayırıyor demektir. O küçük kız için ötekilerden ayrı olmak, tek ve biricik olmak yaşamı sürdürmek için gerekli bir anlamdır. Küçük kızlar prenses olduklarına inanırlar sonra da prensesleriyle birlikte yaşlanırlar. Prensesini öldürmeye cesaret edeni azdır. Çoğumuz bir gün gelip de hayatımızda çok farklı ve çok önemli, kesinlikle sıra dışı bir şey olacağına inanırız. Bu da için için kendini başkalarından ayırmaktır.

Prenseslerin birbirine çarpa çarpa yürüdüğü, prenslerin kuyruğa girdiği bu toplumda kendini başkalarından ayırmak hiç de kolay değil. İçinde yaşadığımız toplumun sıradanlaştıran, aynılaştıran, kimilerini yoklukta, kimilerini varlıkta eşitleyen yapısı ayrılma isteğini problemli bir hale getirir. Kader birliği opaklaşıp, görünür olunca insan kendini ötekinin cehennemine atmaya karşı şiddetli bir merak duyar ama bu cehennem ateşi ortasında et kokusu etrafa yayıldığında kendi saf ve biricik köşesine çekilmek isteyecektir. Zamanlamayı iyi yapabildiyse kendini dışarı atacak ve ardından, yanan düşman kardeşleri için üzülecek, suçluluk duyacaktır. Aslında o ilk ateşe atlama merakında da gene kişinin kendisiyle ilgili bir derdi vardır. Kendi varlığını hissetme isteği. Artaud, "Bilinçaltımda duyduğum herzaman öteki insanlardır" der. Kalabalığın sesi, rahibelerin sesi, yandaşların sesi. Bu ses kulak tırmalayıcıdır, kuşatır, boğar ama yol gösterir. "Öteki" bir aynadır. Bakılmayan güzellik, çelme takmayan özgürlük, tekrarlanmayan başarı ne işe yarar ki.

Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* ve bence diğer kitaplarında da serdiği ve topladığı böyle bir ağ. Sürekli birbirine dönüşen özgürlük ve tutsaklık döngüsü içinde 3 önemli an var: kendini ayırma, terketme, suçluluk duygusu. Gerçek özgürlük umudu ise bu anlara değen ama onların ötesinde ayakta tutulan bir direnç, çabaya bağlanıyor. Gerçekliği tek yanlı, tek parçalı görmenin ötesine

geçme çabası. Yani kendine bir de ötekilerin gözünden bakmak, herkesin birbirine nasıl baktığını kestirebilmek, bu öznel bakışların birbirini götürmesi sonucu nesnel bir duyarlığa ulaşabilmek. Bir yandan nesnelliğe duyarlıktan varma inatçılığı, bir yandan da duyarlığa nesnel bir anlam kazandırma ihtiyacı. Sevgi Soysal'ın yazdıklarıyla biyografisinin çoğunlukla içiçe geçtiği düşünülürse, bu çabanın yazarın kendisi için de ne kadar önemli olduğunu ve içtenlik taşıdığını söylemek gerek.

Tante Rosa "Sizlerle Başbaşa"

Tante Rosa kendiyle uğraşarak kendi dışına açılmanın biçim olarak da, içerik olarak da üzerinde konuşmayı, düşünmeyi gerektiren bir örneği. *Tante Rosa* ne "çeviri" olmanın kültürel uzaklığını, ne de "hikâyeler" olmanın yerli yerindeliğini taşıyor. *Tante Rosa* kendi içinde hareket ediyor, kıpırdanıyor, kıvranıyor, zaman zaman işi dalgaya vuruyor, bazen de acı çekiyor. *Tante Rosa* öteki insanlarla, seyirciyle bir karşılaşma."Teatral" bir metin. Üstelik biraz daha yakından bakınca Brecht'in epik tiyatrosuna ne kadar da benziyor. Amacım *Tante Rosa*'ya yeni bir tür bulmak değil, sadece bu biçimin taşıdığı gerilimleri ve imkânları yazar ve okuyucu açısından yeniden düşünmek isti - yorum.

Tante Rosa'nın metin kurgusu, epik tiyatro oyunlarının episodik yapısını andırıyor. Kitabı oluşturan değişik bölümler birbirlerine oldukça gevşek bir biçimde tutturulmuş. Bölümlerin her biri kendi içinde başlayıp bitiyor ve kendi başına anlamlı. Bölümler ana hikâyeden birer kesit veriyor, her birinde farklı bir durum yansıtılıyor. Bölümler arasında bir zaman sıralaması olmasına rağmen organik bir ilişki yok. Bölümler bir doruk noktasını varetmek için kendilerini feda etmiyorlar. Bölümlerin dizilişi, bir organizmayı yaşatmaktan çok cesedin otopsi masasına yatırılarak parçalara ayrılması gibi. Sonuda oluşan bütüne ise, parçaların yeniden montajı denilebilir. Brecht'in oyunlarında dramatik akışı kesintiye uğratmak için episod aralarında şarkılar, episod başlarında tabelalar kullanılır. *Tante Rosa*'da da her bölümün başında o bölümdeki durumu haber veren, yorumlayan başlıklar var. Doğal akış sürekli kesintiye uğruyor, doğallığını kaybediyor, parçalarına ayrılıyor.

Tante Rosa'nın dili de akışsız bir dil. Bazı eleştirmenlerce savruk ve dağınık bulunmuş. Ben, Martin Esslin'in Brecht'in dilini tanımlamak için kullandığı "sentetik" terimini daha uygun buluyorum. Esslin'in söylediği şu:Brecht'in oyunlarında kullandığı dil gerçek konuşma hissi verir ama gerçek değildir. Geleneksel anlatım biçimlerinin, peri masallarının, bürokratik jargonun ve serseri günlük dilin bir karışımıdır. Farklı yaşam alanları olan dillerin özgün bir biçimde biraraya getirilmesiyle oluşmuştur ama tuhaftır ki gerçek konuşma illüzyonu yaratır. Cümlelerin çoğu saçma ve anlamsız görünür, keli-

melerin seçimi banaldir ama bütünde sıradan insanın dil tavrını yakalar. Sıradan insanın da bir kurgu olduğu düşünülürse, bu dilin gerçek olmamakla birlikte gerçekçi olduğu söylenebilir. Acımasız, parçalamaya yatkın bir bakış açısı vardır ortada. Kimsenin olmayan bir bakış açısı. Orta sınıf duygusallığına saldırır, efendileri hizmetçilerin gözünden görür, hizmetçileri birbirinin gözünden görür, saygınlıkla zaafları birbirine vurur. Dil hiç bir şeyi gizlemez, hiç yalan söylemez, taraf tutmaz, bütün çelişkileri önümüze serer. Bayağılıkları dışa vurur. Bedenin tutkularını, zaaflarını, iştahını açık eder.

Tante Rosa'da da değişik söylemlerden kurgulanmış bir dil var. **Masal:** "Tante Rosa bir sabah, "Sizlerle Başbaşa"dergisinde Rahibe okulunun bulunduğu kentin bombalandığını, okulun yerle bir olduğunu okudu ve prensin öcünü aldığını anladı." **Psikoloji:** "Tante Rosa, bir sabah uyandı, kendi hayvanının da uyandığını anladı ve kendi hayvanını sevdi." **Resim:** "Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırdı, kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular ve yan gözle Tante Rosa'nın kocasına baktılar." **Film:** "Yağmur. Bir kahveye girdi. Strudel. Yağmur yağdı mı strudel yemek bir kahvede, vallahi hayat güzel, diyen biri çıkabilir. Tek başına kahveye girdi mi bir kadın, kocasını iş yolculuğuna gönderir gibi savmış bir kadın, ansızın yağmurla, ne olur?" **Medya:** "Hayat bir denizdir, yüzme bilmeyen boğulur." **Geleneksel bilgi:** "Her çarşıdan dönüşte derdi ki anneannesi; herşey çok pahalı. Niçin pahalı anneanne? Çünkü herşeyi pis yahudiler ucuz alıp pahalı satıyorlar." **Dünya Görüşü:** "Rosa'nın babası onsekiz yıllık garantiyi dolduramadan ölünce anacığı firma değiştirerek Rosa'nın mutluluğunu yeniden garantiye aldı."

Mizahla hüzün, kabalıkla şiirsellik arasında dolaşan bu sentetik dil, bir orta sınıf ahlağını parçalama girişimi. Yerleşik olana, görüntüye karşı bir saldırı. Çirkinliğin, acımasızlığın, bencil kayıtsızlığın ifade bulması.

Tante Rosa'da aileden eğitime, ticaret hayatından orospuluğa, çocukluktan yaşlılığa bir kadınlık durumunun kesitlerini görüyoruz. Her kesitte, popüler kültürün beslediği bir düş paramparça oluyor. Çıkar ilişkileri, savaş, aldatma görünür hale geliyor. Popüler kültürün sözcüsü de, baştan sona birleştirici bir rol oynayan "Sizlerle Başbaşa" dergisi. "Sizlerle Başbaşa" Tante Rosa'yı harekete geçiren illüzyonların kaynağı. Ve illüzyonu besleyen önermeler her tecrübeyle yalanlanıyor. Ama kitabın taraf tutmayan dili "Sizlerle Başbaşa"yı yerin dibine batırdığı kadar ona duyulan ihtiyacı da ortaya koyuyor. Tante Rosa'da konuşan, deneyin yıkıcılığı olduğu kadar illüzyonun yapıcılığıdır. "Sizlerle Başbaşa" dergisi aldatır ama yol gösterir. Sıradan insanın hayata katlanmasında bir yardımcıdır, ona umut ve direnç verir. Kendini ait hissedebileceği bir düş dünyası açar. "Sizlerle Başbaşa" bir yalandır ama kutsal bir ya-

landır. İllüzyonu kuran ve yıkan bu çelişkili dil, *Tante Rosa*'yı vareden en önemli unsurlardan biri.

Tante Rosa Aforoz Ediliyor

Brecht için tiyatro tiyatrodur ve dünyanın kendisi değildir. Tiyatro bir sirk arenasına benzer. Seyirci numaraları seyreder, numaralardan etkilenir ama olanlarla özdeşleşmez.

Tante Rosa'da da at cambazlığından başlayıp kılıktan kılığa giren, ardarda numaralar yapan bir metin var karşımızda. Seyirlik bir metin. Her bölümde canlanan durumu biraz geriden seyrediyoruz. Sirk, bize uzak, olamayacağımız herşeydir. Ama gene de herşey mümkün görünür. Sirk, daha önce düşünülmemiş bir ihtimaldir. *Tante Rosa*'nın okuyucuyla arasına koyduğu mesafe de böyle kritik bir denge içeriyor.

Sahnede gerçek illüzyonu yaratan dramatik tiyatroya karşı epik tiyatroyu öne sürerken Brecht için önemli olan, seyircinin sahne üstünde olanlardan biraz ötede durması ve kendini kaptırmadan bunlar üstüne düşünebilmesiydi. Şöyle diyor: "Ruhlarımız ne zaman, o platformdaki düş kişilerinin içine sızabilmek, onların kendinden geçişlerini paylaşabilmek için karanlığın örtüsü altında 'kaba' gövdelerimizi terketmek zorunda kalmayacak?" Brecht'in tiyatrosunda seyirci, geçmişte belirli bir zaman ve mekânda olmuş olayların bir yorumunu dinlemektedir. Oyuncular işin içine kendi yorumlarını da katarak canlandırdıkları kişinin o sırada nasıl davrandığını gösterirler. Sahneyle gerçek, gerçekle seyirci arasında hep bir mesafe vardır. Bunun amacı seyirciyi eleştirel bakmaya yöneltmek olduğu kadar tanıdık tavırları ve durumları da yeni, yabancı ve şaşırtıcı gösterebilmektir. Brecht, Newton ve Galile'yi örnek vererek buna, "kâşifin yabancılaşmış gözü" der. Doğal görünenin doğal olmadığını kavradığımızda yeni bir şey keşfederiz. Epik tiyatronun seyircisi de "hiç böyle düşünmemiştim" demelidir.

Brecht'in yabancılığı ve eleştirelliği sağlayabilmek için kullandığı tekniklerden (*Verfremdungseffekt*) biri de, seyircinin yakından tanıdığı olayları yabancı bir mekâna yerleştirmektir. Hitler'in yükselişini Alman seyircisine Amerikalı gangsterlerin hikâyesi olarak anlatmak gibi. Kelimelerde çelişki gibi görünse de birşeyi uzaklaştırmak, tuhaflaştırmak, yabancılaştırmak onu başkaları için anlaşılır kılmak için iyi bir zemindir. Yabancılık, tarafları kendi varlıklarından ve gövdelerinden taviz vermeye zorlamadan paylaşma imkânı yaratır.

Tante Rosa'nın karşımıza yabancı bir tip olarak çıkması tesadüf değil. Sevgi Soysal, Almanya'da Göttingen Üniversitesi'nde tiyatro kurslarını izlerken Brecht'ten ne kadar etkilendi bilmiyorum. *Tante Rosa*'yı bir epik metin dene-

nesi gibi okusaydım, bu etkilenmenin derecesini merak ederdim. Ama Sevgi Soysal'ın kitapla ilgili sözleri beni başka bir yere yöneltiyor: Sevgi Soysal *Tante Rosa*'yı ancak böyle yazabilirdi. Sevgi Soysal'ın metinle okuyucu arasına koyduğu mesafe, kendisiyle metin arasında da var. Bir yanıyla kendisinin olan bir tarihe uzaktan bakıyor, ancak uzaktan bakabiliyor.

Adnan Binyazar'ın söyleşisine dönersek; "Tante Rosa kim?" sorusuna Sevgi Soysal şöyle cevap veriyor: "Anamın büyük anasının adı Rosa'dır. Bir Bavyera köyünde gerçekten aforoz edilmiş, çocuklarını, kocasını bırakıp büyük kente gitmiştir. At cambazı olmak isteyen, rahibeler okulundan kovulan teyzem Tante Rosa' kitaptaki bu ve başka olayların kahramanıdır." *Tante Rosa* bir yanıyla gerçek bir yaşantının dökümü, bir belge. Oysa kitaptaki Tante Rosa hiç de gerçek bir kişilik değil. Çeşitli malzemelerden, anılardan derlenmiş bir *tip*. Sevgi Soysal devam ediyor: "...aslında Tante Rosa ne büyükannemin, ne de teyzemin yaşantılarını anlatır. O, büyükannemden başlayıp bende biten bir çizgidir." O zaman şu sorulabilir, madem belgesellik o kadar önemli değil bu hikâye başka türlü de anlatılabilirdi, yerli bir dekor içinde ya da yazarın kendi gözünden. Bu noktada alacağımız cevap çok şeyi açıklıyor: "....(Tante Rosa) küçükten bildiğim bir benzeme korkusudur; okuduğum bir mektup; bir iki soluk fotoğraf; anımsadığım bir şarkı; birkaç damla gözyaşı; kendi deneylerimde yeniden yakaladığım gülünçlüklerdir; saçmalardır. Çocukluğumda, kabahat işledikçe onun bunun yaptığı benzetmelere duyduğum unutulmuş öfkedir."

Sevgi Soysal geçmiş zamanı, bir tarihi hatırlamak için olduğu kadar onu unutmak için yazmış *Tante Rosa*'yı. Kendini bu tarihten ayırmak, onun dışında durmak, ona bir de uzaktan bakabilmek için. Korku uyandıran bu tarihi başkalarıyla paylaşabilmek, nesnelleştirmek isteğiyle. Nesnelleştiği ölçüde de kendi anılarının yükünden kurtularak bu tarihte yeni bir anlam bulma umuduyla. Yazarken yorumlama hakkını kaybetmemek için hikâyeyi kendine uzak tutmuş. Anılarının gizine ihanet etmemek için yabancılığını korumuş. Bu zorunlu uzaktan bakış ortaya "seyircileri"de ilgilendiren, düşünmeye iten epik bir metin çıkarıyor.Tante Rosa'nın aforoz edilmekten kurtulması için seyircilere ihtiyacı var.

Tanta Rosa Bütün Rüzgârlara Açık

"Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkârın şen hayatı mıdır? Şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur?" Bu cümleler Tante Rosa'nın geride bir koca, üç çocuk, kaz kızartması,'elma pastası ve ayinle geçen Pazar günlerini bırakarak çekip gitmesinin hemen ardından geliyor. Sevgi Soysal

için bırakmak, terketmek önemli bir tema. Kendi ifadesiyle: "Beni duygulandıran -duyduğumu yaygınlaştıracak kadar duygulandıran Bırakmaktır. Hiç birşeyi hazırlamadan, belki de en gereksiz ve yanlış anda bırakmak."

Bırakmak özgürlüğe giden bir adım mı yoksa hayata hakim olamayışın, bilmeyişin bir tezahürü mü? *Tante Rosa*'da bu ikilemle sıkça karşılaşıyoruz. Tante Rosa, "çirkinlikleri tekrarlamaktansa, enayi başlangıçlara koşturmayı" seçiyor. Bu seçimi yönlendiren akıl-dışı. Merak duygusu, deney tutkusu, hakikilik arzusu, bedenin doymak bilmez istekleri. Tante Rosa bu saiklerle, kendisi için ta çocukluğunda saptanan menünün dışındaki ihtimalleri ciddiye alıyor. Ve özgürlüğe en yakın olduğu anda "Sizlerle Başbaşa" dergisinin tutsağı oluyor. Çünkü bu ihtimalleri düşündüren "Sizlerle Başbaşa" dergisi. Rosa, at cambazı olmayı, mezar üreticiliği yapmayı, bir ilandan gerçek bir evlilik çıkartmayı, eskiciden toplanmış U.S. Army şişme botlarıyla pansiyon kurmayı hep "Sizlerle Başbaşa" dergisinden aldığı cesaretle düşünüyor. Sonunda da hep yeniliyor. Tante Rosa bu başarısızlığın simgesi olduğu kadar yılmadan bir yeniye başlamanın, yaşamakta direnmenin de simgesi. Onu ayakta tutan da, yanıltan da hayat üstüne söylenmiş doğrular. "Tante Rosa, bütün gerçekleri yaşamak ama yine de ısrarla 'Sizlerle Başbaşa' dergisine kanmak demekti. Kendi seçimine kalmış en sürekli yalan. Bile bile katlandığı tek yalan."

Tante Rosa, Brecht'in dediği gibi pantolon üstünde, sildikçe yeniden beliren bir leke gibi değişmez bir karakter değil. Davranışları belirli bir toplum yapısı tarafından sınırlanıyor, belirleniyor. Savaştan etkileniyor, ticaretin cazibesine kapılıyor, vs. Ama gene de onun nerde, nasıl davranacağını, hangi davranışının nasıl sonuçlanacağını kestirmek güç. Kitabı okurken biz de her yeni girişim için belki bu kez tutar diye düşünmüyor muyuz? Bütün maddiyatçılığına rağmen Brecht de insanların davranışlarını rasyonel olarak açıklamaktan yana değil. Brecht'in oyunlarında akılcı seçimlerin yanısıra, belki de daha çok zaafların meşrulaştığını görüyoruz. Örneğin, "Galile"de, bilime ihanet eden korkuya sempati duyabiliyoruz. Düş ile deneyin birbirine bu kadar uzak düştüğü bir toplumda özgürlük tutkusu içinde hep enayiliği barındıracak. Hiçbirşeyi hazırlamadan bırakmak da, özgürlük umudunu.

Tante Rosa "I Love You"

Brecht'i ilgilendiren çoğunlukla kahramanlar değil, olumsuz figürlerdi. Sarhoşlar, oburlar, hırsızlar. Brecht, olumsuzu bütün yönleriyle, bütün çelişkileriyle ortaya koyarak olumluyu düşündürmek istemişti. Martin Esslin'e göre Brecht bunu tam anlamıyla başaramadı ve onun başarısı da bu başarısızlıkta yatıyor. Brecht olumsuz figürlerle fazla içli dışlı oldu, onları gereğinden çok sevdi. Bu yüzden de onları şemalaştırmaya, kurulaştırmaya

gönlü razı olmadı. Sahneye çıkardığı olumsuz figürlerle arasındaki gönül bağının, akıldışına duyduğu eğilimin ne kadar üstünü örtmeye çalışsa da, özellikle ilk döneminden, bize bir yandan insanın çaresizliğini, sürüklenmesini gösteren, bir yandan da buna yakınlık duyan oyunlar bıraktı. Daha sonraları akıldışına duyduğu eğilimi politik bağlılığıyla disiplin altına aldıysa da genelde Brecht'in oyunlarına Parodi denilebilir. Parodi çelişkili bir yapıdır, hem taklit eder, hem alay eder. Alay edilenin hüznünü de kendi içinde taşır. Güldürür ama arkasında hakiki bir duygusallık vardır.

Sevgi Soysal'ın da anlattığı tarihle arasındaki mesafe bir noktada inceliveriyor. "Tante Rosa'nın Düşü" bölümünde konuşan Rosa mı, Sevgi Soysal mı, kestirmek güç: "Ben unutmam ama, Tante Rosa'nın öldüğünü bir ben unutmam. Onu o dehlizden ben soktum çünkü. O Rosa ki her dehlize sokulabilir.... O Rosa ki düşünde kendi cenazesine gelenleri görüp kendi ölümüne ağlar. Onlar ki hep kendi ölümlerine ağlarlar, kendi yalnızlıklarına, kendi kadersizliklerine ağlarlar. İşte bütün onları, o Rosa ile birlikte öldürdüm." Kendini suçlama ile kendini affetme arasında gidip gelen bir hesaplaşma bu. Sevgi Soysal'ın geçmiş zamanla uğraşmasında hem bir bilme, ders çıkartma, yanlışlardan arınma gerekliliği hissediliyor; hem de herşeyi olduğu gibi kabullenerek sevme isteği. Bu ikilik, Tante Rosa ölüme doğru yolculuğa çıkarken beliren yeni Rosa ile eskisi arasındaki konuşmada açıkça ortaya çıkıyor: *Yeni Rosa*: "Öncesiz ve sonrasız, bağlantısız ve belgesiz tükenivermek bir ağacın, bir evin, bir pabucun hakkıdır. Bir insanın, bir insanın ama, bir Rosa'nın niçin eskidiğini bilmem gerek, yeni Rosa'yı bunun üzerine kurmam gerek."*Eski Rosa*: "Sen bir otomobil misin, bir çamaşır makinesi misin, bir elektrik süpürgesi misin ki senden bir önceki modelin bozukluklarından sıyrılmış olarak piyasaya sürülmek istiyorsun?"

Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'ya duyduğu yakınlık tam da onun iyiden iyiye gerçeklikle bağının koptuğu, dış dünyadaki olayları kontrol edemez hale geldiği bir sırada kendini açık ediyor. Artık Gide'in "nedensiz eylem" (*acte gratuit*) dediği şekilde davranıyordur Rosa. Yaşlılık günlerinde beş parasız bir Gran Düşes olduğuna inanarak bir papağan alma hevesine düşer. Genelevin cazibesine kapılıp orospu olmayı bile dener. Ama sonunda "herkesin bir işi, bir bildiği olduğunu, savunulması gereken bir işi olduğunu" anlar. "Bu bir örgüttür, her örgütün kendince kuralları vardır." Örgütün içinde olmak gerektiğini anladığında Rosa tam anlamıyla örgütün dışındadır. O kadar dışındadır ki, cenazesinin kaldırılması bile problem olur. Sevgi Soysal'ı Tante Rosa'dan uzaklaştıran benzeme korkusu, kendini ayırma isteği ise, yakınlaştıran da suçluluk duygusudur. Sevgi Soysal, Tante Rosa'yı ve kendini sevmeden edemez. Suçluluk duygusu sevgiye dönüşür.

Tante Rosa "The End"

"Biz unutmak için soyunanlardandık, kaçmak için. Oysa hatırlamak için soyunulur, hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutulanları hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için. Hayır demek için, evet demek için, başkaldırmak için, yakıp yıkmak için, barış için soyunulur, soyunulur. Tante Rosa daha bir kez olsun bunlar için soyunmadı, bunlar için soyunulabildiğini düşünmedi, görmedi, bilmedi. Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır."

Ne hayran olunacak bir cesaret, ne ölümsüz bir aşk, ne mutlu bir son. *Tante Rosa* negatif bir metindir. Açmazları, çelişkileri yığar önümüze. Geçmiş zamanın peşine düşmek büyük bir anlayış ve tatmin getirmemiştir. "Zaman ve uzayda dağılıp gitmiş bir varlık artık bir kadın değil, açıklayamadığımız bir dizi olaydır, çözümsüz bir dizi sorundur, bir denizdir, Xerxes gibi, elimizde sopalar saçma bir istekle hazinemizi yuttuğu için onu cezalandırmak isteriz." (Proust, *Geçmiş Zamanın Peşinde*)

Son, hikâyeye nokta koyar ama sonuç parçalanır, çoğalır. Dağılarak okuyucuya nüfuz eder. Sevgi Soysal kendi tarihiyle barıştı mı bilmiyorum, ama bu tarihin içine bizi de sokmayı başardı. Unutmayın Tante Rosa sizin de teyzeniz olur.

KAYNAKLAR

Sevgi Soysal, *Tante Rosa*, Bilgi Yayınevi, Üçüncü basım, 1980

(Adnan Binyazar'ın Sevgi Soysal ile söyleşisi, Muzaffer Uyguner'in "Tante Rosa", Atilla Özkırımlı'nın "*Tutkulu Perçem* den *Şafak*'a Sevgi Soysal'ın Yazarlık Çizgisi" yazıları adı geçen kitabın son bölümünde yer almaktadır.)

Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work*, Doubleday and Company, New York, 1960

Ronald Hayman, *Theatre and Anti-Theatre*, Oxford University Press, New York, 1979

h ü l y a l a r

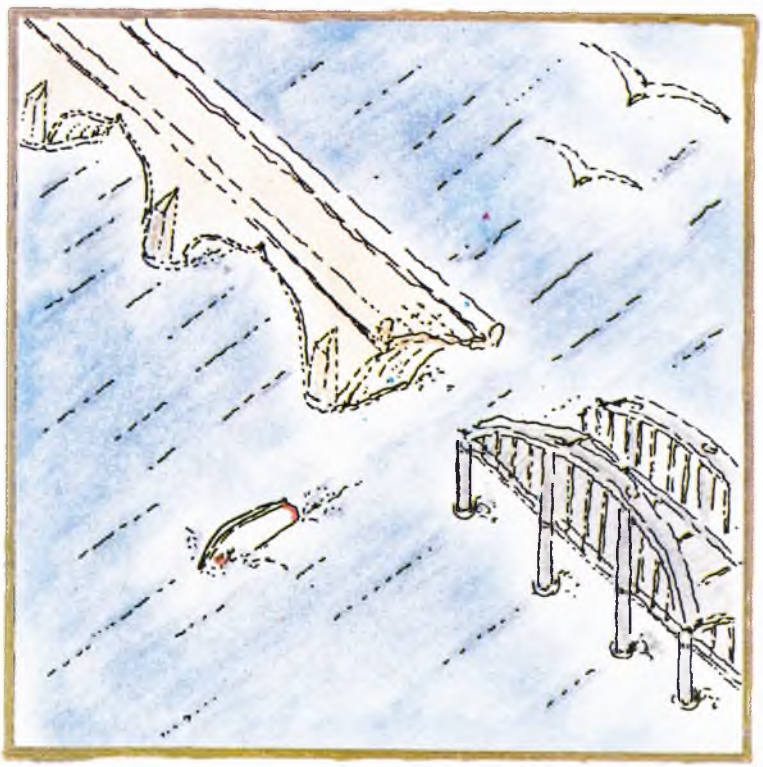
a l i e s a d g ö k s e l

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.

.....

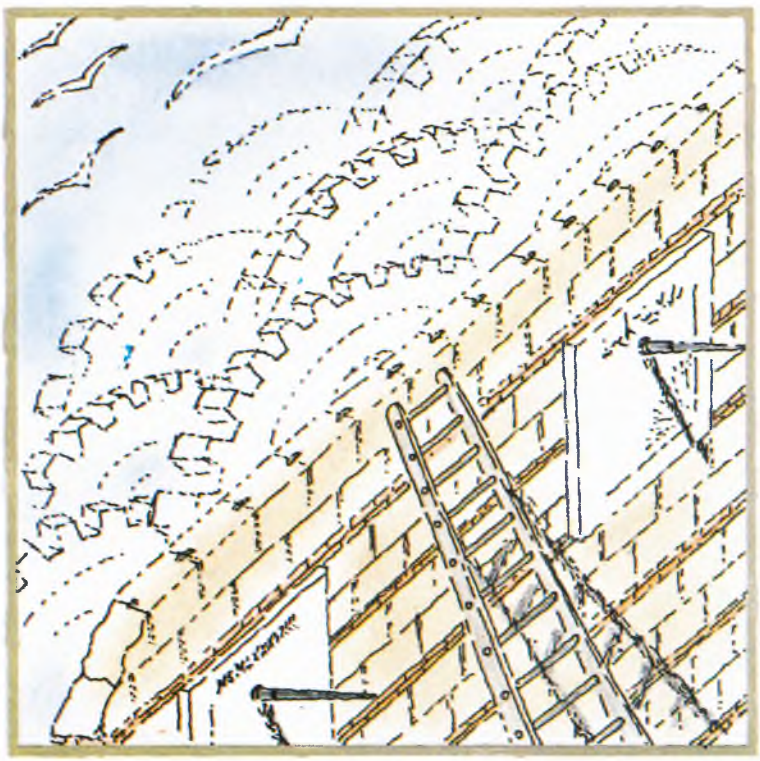
Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

Tanpınar



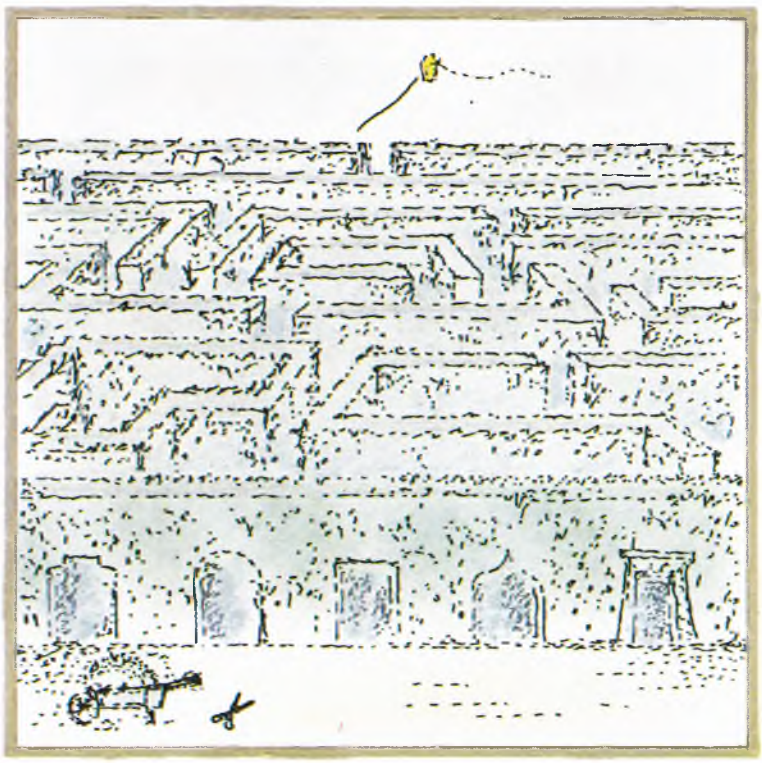
Ben zamanı gördüm,
İçimde ve dışımda sessiz çalışıyordu,

Tanpınar



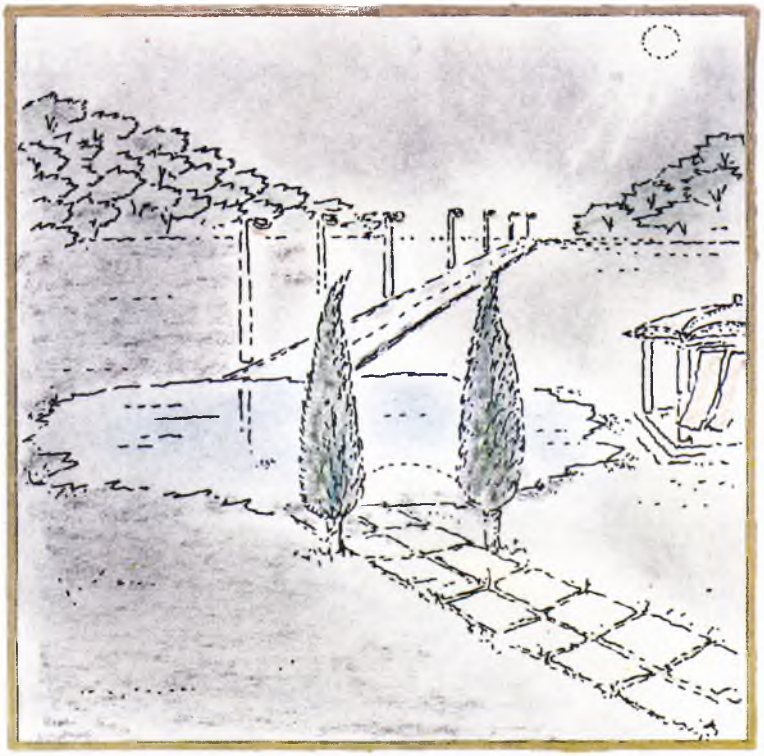
Bir ses yavaşça der, bırak yalvarsın,
Hayat bu kapıda...ne çıkar varsın,

Tanpınar



Geceyle ölümdür asıl sevgili
Bu ikiz aynada toplanır yollar

Tanpınar



TANPINAR DA GÖRÜNMEYEN

Nurdan Gürbilek

I.

Hatırlamaya yönelik bütün çağdaş bakışların barındırdığı bir risk var: Geçmişi hatırlayanın kurgusundan, hafızasından ibaret kılmak. Ya da dağılıp gitmiş bir geçmişe, bugünün ihtiyaçlarından, bir kimlik sorununun ardından, onun öznelliğinden bakmak. Belki de bu yüzden hatırlama çabalarının çoğu, hatırlayanın bugünkü hülyalarına ayna tutabilecek bir köken arayışına, bugünü anlamlı kılabilecek, sürekliliği olan bir kültürün savunusuna, daha da kötüsü hatırlanandansa hatırlama çabasının kendisini savunmaya dönüşür.

Yüzümüzü geçmişe dönmek, onun yuzunu bize dönmesi anlamına gelmeyebilir; hatırlanana bakmak, onun dönüp bize bakmasını engeller çoğu zaman.

Tanpınar bu riski aldı, sanata dönüştürdü. Sanatı "maziyi açacak bir anahtar" olarak gördü; gerçekleştirdiği ise, geçmiş kaybını sanatı besleyen bir kaynağa dönüştürmekti. Bu yüzden Tanpınar'da geçmişin kendisinden çok yokluğu, bıraktığı boşluk önem kazanır: "Hayır, aradığım şey ne onlar, ne zamanlarıdır... muhakkak ki bu şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz... İstediğime onlarla erişemeyince şiire, yazıya döküyorum."[1] Öznenin kaybı da denilebilir buna. Bu yoksunluk, bu kayıp ise her an varlığa, zenginliğe dönüştürülebilir; yüceltilebilir, güzel bir dile tercüme edilebilir. Tanpınar Osmanlı mimarisini, "duygusuz madde"yi konuşturduğu, "susan taş"a ruh kattığı, taşa taş olduğunu unutturduğu için sever. Kendi sanatında da buna benzer bir yan var: Tanpınar taştan düş,[2] yoksunluktan zenginlik, uyumsuzluktan uyumu ilke edinen bir sanat çıkarır; yokluğu sanatı besleyen bir kaynağa, kaybı beslenilen bir kaynağa dönüştürür.

"Güzel öldü... Güzelle beraber insanı öldürdük!"[3] Tanpınar'ın güzel romanlar yazmadığını söylemek çok zor. Uyum öldü, yaşasın uyum! Bir kaybı tanımlayışı bile bir "güzel" sanat savunusu Tanpınar'ın. Herşeyi daha derin bir "asıl"a iade eden, varlığı topyekûn içine alan bir bütünlüğü hatırlatan,

zengin, doymuş, doyuran bir dil. Artık varolmayan bir geçmişe, suskun doğaya karşı borcumuzu ödediğimizi düşündüren bir şey var burada.

Yokluktan zengin bir dille söz etmek, yoksunluğu güzel bir dille anlatmak; sanatın kurtarıcı tarafı, sunduğu teselli belki de budur. "San'atın en karekteristik efsanesi Orphee efsanesidir" der Tanpınar: "Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur." [4] Sazının kuvvetiyle doğayı ve Hades'i büyüleyen, Euridike'yi ölüm diyarından kurtaran Orpheus'un hikâyesinin sonraki bölümü Tanpınar'da yer almıyor: Euridike, arkasından gelip gelmediğinden emin olmak isteyen Orpheus'un dönüp kendisine bakmasıyla, bu kez tamamen yitirilir.

Geriye saz kalır. Ama biçimin de unutkan bir yönü olmalı. Bir "huzursuzluğun romanı"[5] olan *Huzur* 'da insana huzur veren bir yan var. Ya da "sapır sapır dökülen bir dünya"nın romanı *Aydaki Kadın* 'da bizi bütünleyen bir şey. Bütünlüğünü kaybetmiş bir dünyada "ikiz ömür" süren bir birey görürüz, onda kendimizi, kendi kaybolan tarafımızı buluruz, ve bu bize yeter. Tanpınar'ın hep bir kimlik kriziyle birlikte, bir kimlik sorununun cevapları aranırken hatırlanması, yalnızca bir okuma pratiğinden kaynaklanmıyor olmalı. Tanpınar, yüzünü geçmişe dönmüş ve bölünmüş olduğumuzu söylemiştir bize. Ama tüm bölünmüşlüğümüze rağmen, kendi içinde tam ve anlam dolu bir hayat doğmuştur yokluktan.

Tanpınar'ın sorusu, "Neden geçmiş bizi bir kuyu gibi çekiyor?" du. Nietzsche "İnsan bir kuyuya bakarsa, kuyu da ona bakar" der. Tanpmar'da bu kurumuş kuyunun dibinde hep bir su birikintisi vardır, bakana kendi yüzünü, kendi rüyasını yansıtan. Bu yansımaya tecrübe diyoruz artık.

II.

Benjamin, öznel olmayan bir tecrübe tanımı aramıştı. Bu onu romandan çok farklı bir biçime, artık yok olmakta olan öykü anlatıcılığına götürdü. Henüz sanat ile nesnesi arasında bir uçurumun değil, bir uzaklığın, karşılıklı bir bakışmanın, bir 'aura'nın olduğu bir dünya... Öykü anlatıcısı gücünü bu ortaklıktan, kişisel ve kolektif geçmişin buluşmasından, gelenekten alır. Kendi tecrübelerini ya da başkalarından dinlediği tecrübeleri aktarırken, öyküsünü ya da başkalarının öyküsünü, onu dinleyenlerin tecrübesi haline getirebilir; öyküsü ile kendisi arasında bir mesafe bırakarak... Yine de "... tıpkı bir çömlekçinin kil çömlek üstünde el izlerini bırakması gibi, öykü anlatıcısının izleri de öyküye takılır kalır." Ama bu iz bırakış, öykü anlatıcısının kendisini

silmesiyle mümkündür: "Öykü anlatıcısı, ona hayat veren fitilin, öyküsünün zayıf alevinde yanıp yok olmasına izin veren kişidir." Bu kendini siliş, öyküyü dinleyen için de geçerlidir: "Dinleyen kendini ne kadar unutabilirse, dinledikleri hafızasının derinliklerinde o kadar çok yer eder."[6] Öykünün, ancak dinleyenin ve anlatanın aslında birbirlerine yabancı olduklarının farkına varmalarıyla, hafızanın ancak bir unutuşla, iz bırakmanın ancak bir silinişle birlikte mümkün oluşu, bugün anlamakta güçlük çektiğimiz bir karşıtlık. Bugün hafızayı, bir öznenin hafızası olarak, hep bir mutlaklık düşüncesiyle birlikte düşünüyoruz. Oysa Benjamin, öykü anlatıcısının "otoritesini" ölümden aldığını söylerken, hafızanın ancak fanilik duygusuyla birlikte, ölümün toplum hayatından silinmediği bir dünyada mümkün olduğuna işaret eder.

Romandaki tecrübe ise, bundan ancak izler taşıyabilir; ama tamamen farklıdır. Faniliğin reddedildiği, hafızanın mümkün olmadığı bir dünyada, ancak hatırlanabilir. Benjamin "aura"yı, onu mümkün kılan tecrübeyi, kişisel ve ortak geçmişin, özne ile nesnenin birbirlerinin bakışına cevap vermesi olarak tanımlamıştı: "... birine bakmak, bakılan nesnenin bakışımıza cevap vereceği beklentisini taşır... Baktığımız nesnenin 'aura'sını farketmek, onun da bize bakabilmesini sağlamaktır."[7] Bu bakışma, modern toplumda mümkün değildir; nesne ile öznenin dünyası birbirinden tamamen kopmuştur. Romanda bu tecrübenin gerçekleştiği, bütünlüğün yeniden kurulduğu tek bir yer vardır: Rüya.

Tanpınar'ın, estetiğinin temel kaynaklarından biri olarak söz ettiği Valery, "Rüyada gördüklerim, beni, benim onları gördüğüm kadar görür" der. Bu cümle, Tanpınar'ın bütün imkânlarıyla denediği "rüya estetiği" nin temeli gibidir. Dış dünyanın öznelliğin bakışına cevap vermesi, içselliği uyarması ancak rüyada, hayal şehir İstanbul'da, zihnin yeniden kurduğu bir tarihte mümkündür. Oysa geçmiş, susan taş, duygusuz madde, eski ve bırakılmış şeyler, çehreler, hepsi rüyanın dilinden başka bir dille de konuşabilir, kendi gözleriyle de bakabilirlerdi. Ama rüyada dış dünya, dışarısı, rüyayı görenin geçmişini aydınlatan sembollere, terimlere dönüşür. Rüyada dış dünya ya da geçmiş, bir ayna olur çoğu zaman: Aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür.

III.

Tanpınar'da geçmiş, bir "akis"tir bu yüzden: "... tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da, bizdeki aksiyle tekevvün halindedir. Kâinatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak; maziyi de, düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz."[8] Öykün dinleyicisinden farklı ola-

rak, aksimizin bize yabancı olabileceğini düşünme gereği duymayız.

Şehir bile "sihirli bir ayna"dır Tanpınar'da; bakana yüzünü gösteren bir ayna. İstanbul sözcüğünden taşan aydınlık Tanpınar için, şehrin kendi yüzünden, yüzeyinden yayılan bir ışık olmaktan çok, "kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz, mâzi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır." İstanbul, "büyüye çok yakın bir muhayyileyi" ayakta tutan, bize ruhsal çehrelerimizi gösteren bir aynadır. Bursa'daki su sesleri, "mevsimlerin ve düşüncelerin ezeli aynası"dır. *Huzur* 'un Mümtaz'ı, *Beş Şehir*'in yazarı Tanpınar'dır birçok yönüyle: İstanbul'da dolaşırken Mümtaz'ın içinde konuşan, "... gördükleri değil, kendi hayat tecrübesidir: Şu dakika iyi bir Bonnard'ın karşısında bulunsa, yahut Beylerbeyi sarayının üst katından denize baksa, Tabî Mustafa Efendi'den bir beste dinlese veya çok sevdiği Sihirli Flüt'ü çalsalar, yine buna benzer şeyler duyacaktır."[9] Rüyada tecrübe, görünenden, göze çarpan nesnelerden bağımsızlaşmıştır.

Beş Şehir'in "İstanbul"unda Beylerbeyi'nde rastladığı genç bir kızdan söz eder Tanpınar. "Alelâde gazete tefrikalarından duygu hayatını tatmin eden, aynı sinema yıldızlarını seven ve hayran olan ve hayatının fakirliği içinde aynı şekilde canı sıkılan" bir kız. Kültürü, geçmişi, derinliği seven Tanpınar'ı uyarmayacak, ne de onun bakışına cevap verebilecek bir kızdır bu. Ama İstanbul'da, Beylerbeyi'nde yaşaması, onu bir simge kılmaya yeter: "II. Mahmud'un debdebeli binişlerine şahit olduğunu bildiğimiz ve bütün o küçük saraylarda, yalı ve köşklerde yapılan musiki fasıllarından birşeyler sakladığını zannettiğimiz bu sokaklarda ve meydanlarda yaşadığı için bize daha başka ve zengin bir alemden geliyor hissini verir, onu daha güzel değilse bile bize daha yakın buluruz."[10] Tanpınar, tanımadığı, sıradanlığı ve kültürsüzlüğüyle onu uyarmayan bu kızı, bir rüyanın içine alır, zihnin kurgusunun, kendisinden öte bir tarihin, derin ve bütünlüklü bir geçmişin parçası olarak görür. Saltanat tarihinin içine, sarayın, yalı ve köşklerin, musiki fasıllarının tarihine, kızın hiç tanımadığı, devamı olmadığı zengin bir geçmişe yerleştirir. Kızın çehresinde kendi ruhsal çehresini, hasretini, "saadet hülyaları"nı görür. Kızın, bu bakışa cevap verdiğini farketmeyiz. Herşeyin birbirini bütünlediği, içiçe durduğu, birlikte hepsinden derin, ağır, zengin bir başka varlığın, tarihin ifadesi olduğu bir mekândan, "yerli yerinde duran" bir rüyadan, İstanbul'dan yayılan ışık, kızı karanlıkta bırakır. Hatırlama, nesnesini bir duygu yoğunluğunun ardından gösterip dönüştürmüş, yok etmiştir. Bunun, her şeye rağmen kültürsüzlüğüyle birlikte o kıza sahip çıkmak olduğu söylenebilir mi?

Dilinin tüm görselliğine rağmen, rüya genellikle görsel bir tecrübe değildir Tanpınar'da. Bir yazısında rüya gören kişi için, "kulağıyla görüyor, nabzıyla işitiyor"[11] der: Yani rüya görülmez, dinlenir.

Tıpkı İstanbul'un dinlenmesi gibi, "gözleri kapalı."

IV.

"Tevfik bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimat'tı... Yaşar bey daha ziyade ikinci meşrutiyetti..."[12] Zaman genellikle erkek, geçmişse kadındır Tanpınar'da. Erkek unutkan; kadın biriken, biriktiren, "velûd" ve "yekpare" zaman. Tanpınar "Bursa'da Zaman"da, kuruluş çağının havasını koruyan köken şehir Bursa'yı "erkeği tarafından unutulmuş... eski masal sultanları"na[13] benzetir. Tanpınar'ın romanlarında, daha çok da *Huzur* ve *Aydaki Kadın*'da bu imgeler, nerdeyse romanların bütün çatısını kuracak kadar genişler: Unutkan, bu yüzden hatırlamaya mahkûm erkeğin, saklayan, koruyan, doğurgan kadına yönelmesi, gerçek zamanın dışında ikinci ve "yekpare" bir zamana, geçmişe dönmesi. Tanpınar'da geçmişe, kültürel bütünlüğe ya da sürekliliğe duyulan istek, hep tecrübelerin en özneli olduğu düşünülen aşkın terimleriyle dile getirilir.

Tanpınar'ın romanlarındaki kadınlar, geri dönülmek istenen bir geçmişin, sürekliliği kurulmak istenen bir kültürün ya da ulaşılmaya çalışılan bir bütünlüğün, ama her zaman kendilerinden öte bir hakikatin simgeleridir. Sevilen kadın, geçmişi açan anahtardır; geçmiş, sevilen kadının çehresinde kendini gösterir. Tanpınar'da geçmiş, kültür ya da aşk, içiçe yaşanan, "organik bir bütünlük" oluşturan tecrübelerdir. Biri, ancak bir diğeri mümkünse gerçekleşebilir; hiçbiri kendi özgüllüğüne kavuşamaz, hepsi birbirini yansıtan aynalardır. *Huzur*'da Nuran, Mümtaz için "bütün eski ve güzel şeylerin" simgesidir: Boğaz, Mahur Beste, Türkçe'yi teganni eder gibi konuşmak... Sevgiliye, eski musikiye ya da geçmişe duyulan hasret, ortak bir talihi olan tek bir tecrübede birleşir: "...artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı... büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar alemini bir tek realite gibi yaşadığını... farkederdi."[14]

Aydaki Kadın, birçok açıdan *Huzur*'un devamı gibidir: *Huzur*'un bittiği yerden başlar. *Huzur* bir rüyanın romanıysa, *Aydaki Kadın* bir uyanışın romanıdır: "Uyandım. Uyanıyorum. Zihnin oyunu bitti. Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim." Artık hiçbir zaman "yekpare" olunamayacağının anlaşıldığı, dış dünyanın, bugünün ağır bastığı, parçalanmış bir dünyadır uyanılan. Bu dünyada esas hayatını tıpkı *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi zihninin bir köşesinde sürdüren Selim için Leylâ, yarım kalmış bir kavuşma, bir bütünleşme vaadinin, kültürün ve geçmişin birlikte vaadettiklerinin çehresidir; tıpkı *Huzur*'daki Nuran gibi. Leylâ hep bir sanat eseri, bir yalı ya

da bir konak gibi hatırlanır: "Kapıları, pencereleri, duvarları hep son Leylâ saray." Bazen de bir saltanatın simgesi olur: "O benim sonsuz imparatorluğumdu." Nuran'ı Boğaz'da ya da Mahur Beste'de tanırız; Leylâ'yı bir yalıda, antika bir konsolda, eski bir yazı levhasında, bir tabloda, elyazması bir Kuran'da. Nuran'ın "güzel ve biçimli büstü"nün, "beyaz bir rüyayı andıran yüzü"nün dışında, fiziki özelliklerinden hiç söz etmez Tanpınar. "Bütün kadınlara" benzediğini öğrendiğimiz Leylâ'yı da, Boğaz'da bir yalıda asılı "ne çehresi, ne de bakışları belli" bir kadın portresi dışında tanımayız.

Portrenin adı "Rüya"dır. Tecrübe, yalnızca rüyada gerçekleşir: "Rüyada gördüklerim, beni, benim onları gördüğüm kadar görür..."

Tanpınar'da kadınlar çoğu zaman birer simgedir. Simgede ise nesne, onu içinden aydınlatıp anlamlı kılan bir ruha teslim edilmiştir. Ne Nuran'ın, ne de Leylâ'nın bir yüzü vardır. Onlar, bir başkasının, onlara bakanın, yazarın ya da okurun gördüğü bir rüya olarak kalır. Yalnızca başka kadınların, dışarıdaki kadınların, aşklarıyla bir "kültürün miracını" vaadetmeyen, rüyası görülemeyen kadınların yüzleri, bakışları bellidir. *Aydaki Kadın*'da, kendisini simgeleştirebilecek yegane şeyi, Selim'in ona yazdığı aşk şiirini "sanki manasız bir böceği, çok pis ve tehlikeli bir şey öldürür gibi" geri çeviren, o an bütün bakışları ve yüz çizgileriyle beliren Zümrüt Hanım'ın yüzü vardır; ya da çıplaklığı, yaşama hevesi, "o acaip ve boğuk bir şekilde şakırdayan Türkçesi" ve kültürsüzlüğüyle Leylâ'nın karşıtı olan Marie'nin yüzü vardır. Çünkü onlar birer yüzeydir: Bir bütünlük, derinlik vaadetmeyen, yalnızca "maruz kalınan", rüyası görülemeyecek kadınlar. Ama simge kadınların, Leylâ ve Nuran'ın tersine tensellikleriyle beliren bu kadınlar, hiçbir zaman rüyaya sızmazlar: "Kimbilir belki rüyamda annemi, yahut Nevzat'ı veya Leylâ'yı görmüşümdür. Her halde Marie'yi değil."

Tanpınar hep ayıktır rüyalarını anlatırken.

V.

Beş Şehir'de "tabiat bir çerçeve, bir sahnedir" der Tanpınar. O halde, o da kendi başına bir varlık değil, "hatıraların içimizde konuşmasına" izin veren bir zemindir. Bir yazısında, lâlenin eski zevkteki yerinin kaybolmasına üzülür: "Ne şair onun renginde sevgilisinin yanağının rengini hatırlıyor, ne nakkaş çiniye, mermere, yahut parmaklığın iyi dövülmüş madenden dantelâsına onun birlik işaretini, bir 'lâmelif'in bükülüşü ile Allah'dan gayrı her mevcudun varlığını ortadan kaldıran sessiz belagatını geçirmeye çalışıyor; ne de yazı ustası, eski lâm'ların kavsinden onun şeffaf fanusunu tutuşturuyor. Lâle şimdi

zevk dediğimiz terkibin dışında, arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur."[15] Bütün bu simgeler bolluğu içersinde Tanpınar'm belki de hesaba katmadığı, lâle'nin ilk kez görünebilme ihtimalidir. Doğa, bir ruhun aynası, bir kültürün simgesi olmadığında, yalnızca bir şekilden, bir artıktan ibaret kalır. "Eski ve bırakılmış şeylerin hülyası"ndan sözeder Tanpınar. Ama eski ve bırakılmış şeyler onlara bakanın "saadet hülyaları"nı beslediği sürece simgesel düzende yer alır. Boğaz, mehtap sefalarını, Çamlıca gezintilerini, Boğaz mesirelerini, "zengin fakir her sınıfın" birlikte eğlendiği "müşterek" bir hayatı, "yekpare" bir zamanı hatırlattığı için önem kazanır. Nesnelerin en eskisi, en önce bırakılmışı olan doğa, kültürün çerçevesidir Tanpınar'da. Kandilli göze çarpan "birkaç bahçe, beş on kayıkçı, bir de kıyı boyunca kırılmış bir orgu andıran harap rıhtımlar"da değil, şair Vecdi'nin "geçmiş debdebeyi zamanla bizde yaşatan" dizelerinde sevilir. Beylerbeyi'ndeki "alelade" kız , saltanat tarihinin içinde güzelleştirilir. *Huzur*'da Mümtaz Nuran'ı, eski İstanbul'un bir simgesi olarak saver. Her şeyi ancak berisinde keşfettiği anlamla seven Tanpınar'ın, bir kültürün parçalanmasıyla etrafa savrulan, bir yüzeyden ibaret kalan, zayıflayan ışıklarıyla yalnızca kendilerini aydınlatan, artık bir saltanat vaadetmeyen "arkasından tanrısı çekilmiş şekil"leri sevmesi düşünülemez. Bunlar ancak "artık" sözcüğü ile karşılanır; "mazi artıkları", "ziyafet artıkları" ya da "bir rüyadan arta kalmak"...

Ama doğanın bir çerçeve ya da artık olmaktan kurtulduğu, susan taşın yazarınkinden başka bir sesle konuştuğu yerler de vardır Tanpınar'da. *Huzur*'un başlarında bir yerde Mümtaz'ın Akdeniz'i, denize inen büyük kayalıkları, suyu, güneşi, ışığı, dalgaları, "yosun bakışlı" uçurumu, kayaların arasındaki deniz mağarasını anlattığı bölüm: "...gündüzleri, sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saate birden bire canlanır, birden bire kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyle konuşan bir yığın varlık, Mümtaz'ın etrafını sarardı." Gerçi burada da söz konusu olan akistir. Ama artık nesneler yazarlarının onlara yüklediği sıfatları terketmiş, kendilerini kendi adlarıyla aksettirmektedirler: "Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derece tabiîye benzer yapılmış rokay bir havuza benzeyen gölceğiz, ortasındaki küçük taş parçası adasıyla kalıyordu."[16]

Beş Şehir'in altıncısı bir Akdeniz şehri, Tanpınar'm çocukluğunun geçtiği Antalya olabilirdi. Oysa Akdeniz'e ilişkin yazdıkları oldukça sınırlı Tanpınar'ın. *Huzur*'un başlarındaki bölüm, *Sahnenin Dışındakiler*'in gene başlarında birkaç cümle, bir de Antalyalı bir genç kıza yazdığı mektup var. Bu mektupta, Tanpınar yeniden döner Akdeniz'e: "Denizin iki manzarası beni

çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi."[17] Mektupta "gördüklerimi zihni hayatıma nakledebilecek bir bilgim yoktu" der Tanpınar. Bizlerse, belki de bu yüzden görmüştür, diye düşünebiliriz. Belki de İstanbul'un tersine Akdeniz'in, Tanpınar'a vaadedebileceği, hatırlatabileceği, kendinden derin, ağır, bütünlüklü bir tarihi, bir saltanatı yoktur. Hiç değilse çocukluğunun mekânı olan Antalya söz konusu olduğunda, doğaya kültürün dışında tasarlanan bir konumdan bakabilen Tanpınar, kültür için böyle bir konum yaratamaz. Kültürün kendi içinde kırıldığı, böylelikle saltanatın dışına taşabildiği bir konum yoktur. Böylesi bir konum ancak kendisini bir çirkinliğe, uyumsuzluğa feda etmeyi göze alabilecek bir sanat için mümkün olabilirdi.

VI.

Tanpınar, bölünmüş bir dünyanın romanlarını yazdı. Geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, aşkla tenselliğin, derinlikle yüzeyin; ya da romanın simgeleriyle söylersek Boğaz ile Beyoğlu'nun, Leylâ ile Marie'nin uzlaşamadığı, iki dünya arasında hiçbir geçişin mümkün olmadığı romanlar. Tanpınar bu uzlaşmazlığı, dış dünyayı ve yüzeyleri rüyanın içine çekerek, nesnelerin kendi yüzlerini silerek, onları derin ve yoğun bir dille kuşatarak aşmaya çalıştı: Bölünmüşlüğün çözümünü, sanatın uyum ilkesinde aradı.

Ama bu uyum arayışının, uyumda direnmenin ardında, bugün bizim anlamakta güçlük çekeceğimiz, artık bizden uzaklaşmış bir acı olduğu düşünülebilir. Rüya biter, ayna kırılır; o zaman artık tecrübenin de nesnesi kalmaz. Bu yüzden Tanpınar'da dışarısı yoktur aslında; rüyanın dışında, dışarıda koskoca bir boşluk vardır. Romanlar hep bu boşlukta biter. Belki de en çok şiirlerinde dile getirdiği bir boşluk: "Beyhude hatırlıyoruz/Bu hiç olmamış şeyleri..." Bizi, roman okuyanları bu boşluğa çeken, orada içimizi ısıtan birşeyler bulmaya iten ne?

Aslında herhangi bir metin hakkında sarfedilmiş herhangi bir cümle, metin hakkında olduğu kadar, bir tarihin sonucu olan bir okuma alışkanlığı hakkındadır da. Bu yüzden Tanpınar'da görünmeyen, belki de Tanpınar'da bizim görmediğimizdir.

Tanpınar, öznenin kendisini unutmadığı, unutamadığı bir hatırlayışın romanlarını yazdı; ya da biz onu öyle okuduk. Kendini unutup hafızasında başkasının tecrübesine yer açan öykü dinleyicisinin tersine, kendi hayatını

aklından çıkaramayan, okuduklarını kendi hayatının terimleriyle öğüten, tüketen, onlarda hayatının anlamını arayan roman okuru da aslında aynı hatırlayışı tekrarlar. Böyle bir okuma pratiğinin kendisinde de bir rüya vardır: Yazarla bakıştığımızı, bizi gördüğünü, bakışımıza cevap verdiğini hissettiğimiz bir yer. Bizi bu boşluğa çeken bu rüyadır: Yabancılığın ve faniliğin aşıldığı, bizi Tanpınar'dan, Tanpınar'ı bizden ayıran mesafenin yok olduğu, "ölümün kaderinin kırıldığı"nı, bir kaybı paylaştığımızı düşündüren yer.

"Roman" der Benjamin, "başkasının kaderini belki de öğretici bir biçimde bize sunduğu için önemli değildir. O içimizi ısıtır; bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin sağladığı sıcaklıkla... Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını, okuduğu bir ölümle ısıtma umududur."[18]

Huzur 'da içimizi ısıtan bir yan var.

NOTLAR

1. Tanpınar, "İstanbul", *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, 1979, s.111.
2. Demiralp, Oğuz, "Taştan Düş Çıkarmak", *Oluşum*, sayı: 25/67, Kasım 1979
3. Tanpınar, "Lodosa, Sise ve Lüfere Dair", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, s.145.
4. Tanpınar, "Boğaziçi Mehtapları", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Basımevi, 1969, s.443.
5. Moran, Berna, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 1987, s.260-287.
6. Benjamin, Walter, "Öykü Anlatıcısı", *Illuminations*, Harcourt, Brace and World, 1968, s.91-92.
7. Benjamin, Walter, "Baudelaire'de Bazı Motifler", *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, NLB, 1969, s.147-148.
8. Tanpınar, "İstanbul", age., s.100
9. Tanpınar, *Huzur*, s.52.
10. Tanpınar, "İstanbul", age., s.17.
11. Tanpınar, "Şiir ve Rüya", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.2.
12. Tanpınar, *Huzur*, s.142.
13. Tanpınar, "Bursa'da Zaman", *Beş Şehir*, s.120.
14. Tanpınar, *Huzur*, s.188.
15. Tanpınar, "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", *Yaşadığım Gibi*, s.115.
16. Tanpınar, *Huzur*, s.25-29.
17. Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.568.
18. Benjamin, "Öykü Anlatıcısı", age., s.101.

D O L A Y L I A Ş K L A R

Üçgensel Arzu Teorisi ve Yakup Kadri'nin bir Romanı (Sodom ve Gomore)

Emre Aköz

Bu yazıda roman kuramcısı ve eleştirmeni René Girard'ın "üçgensel arzu teorisi" adını verdiği yaklaşımını kısaca anlattıktan sonra bu teoriyi Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* adlı romanına uygulamaya çalışacağız. Böyle bir çalışmayı yaparken iki amacımız var. Birincisi, Türkiye'de pek tanınmayan bir yaklaşımı tanıtmak, ikinci olarak da, genellikle "değersiz" olduğu söylenen bir romanın başka bir gözle okunduğunda hiç de gösterildiği kadar önemsiz ve "niteliksiz" olmayabileceğini ortaya koymak...

Üçgensel arzu teorisini ilk olarak *Mensonge Romantique et Vérite Romanesque*'de (Romantik Sahtelik ile Romanesk Doğruluk) ele alan Girard, bu kitapta *Don Kişot'* tan *Madam Bovary* 'ye, *Kırmızı ve Kara* 'dan *Yeraltından Notlar* 'a birçok büyük yapıtı inceler ve teorisini kanıtlamaya çalışır. Daha sonra yazdığı *La Violance et le Sacre* 'de (Şiddet ve Kutsal) teorisini genişleten ve ayrıntılandıran Girard, edebiyat alanından çıkarak birçok toplumsal mekanizmayı açıklamaya doğru yönelir. Bu yazıda ilk yapıtı esas olarak ele alınacak ve bu ikinci kitaba, *Sodom ve Gomore* 'yi anlamamızda yardımcı olduğu ölçüde başvurulacak...

Ustamın Sevdiğini...

Üçgensel arzunun bir diğer adı da mimetik arzudur. Mimesis kavramı Girard'ın sınıflandırmasında temsil ve gösterge sistemlerinden önce yer alır. Girard'a göre insan taklid eden bir varlıktır. Daha baştan, *a priori*, bir taklit etme dürtüsünü varsayar. Arzu, sadece bir özne ile bir nesne arasında olup biten bir tür ilişkinin adı değildir: *Özne ile arzu duyduğu nesne arasına bir model, bir dolayımcı, bir rakip girer.* İnsandaki mimesis süreci, mimetik dürtüden (bir modeli taklit etme arzusu) mimetik temellüke (ötekinin nesnesini bir biçimde ele geçirme) doğru ilerler. Dolayısıyla arzunun niteliği üçgenseldir, doğrusal değil. Descartes'çı "Cogito"ya benzemeyen bu yaklaşımın temel önermesini şöyle kurabiliriz: "Arzuluyorum, çünkü *o* arzuluyor..."

Girard, Don Kişot'u üçgensel arzunun tipik kahramanı/kurbanı olarak görür. Don Kişot'un öyküsü, onun serüvenci şövalyelerin en büyüğü olarak selam-

ladığı Galyalı Amadis'i taklit etmesinin öyküsüdür. *Sözcükler ve Şeyler* adlı kitabının bir bölümünde Don Kişot'tan söz eden Michel Foucault, onun tüm varlığının dil, metin, basılı sayfalar, yazılmış öyküler olduğunu söyler. Foucault'ya göre Don Kişot dünyayı kitaplarını ispat etmek için okur. Don Kişot ile dünya arasına başka şeyler girmektedir, onun arzusu kendi benliğinde temellenmez. "Don Kişot, Amadis'e, bireyin temel ayrıcalığını teslim eder: artık, kendi arzusunun nesnesini seçen o değildir: Amadis onun yerine seçmelidir. Çömez, tüm şövalyeliğin modeli tarafından belirlenen, ya da en azından belirlenmiş gözüken nesneyi ele geçirmeye çalışır. Bu modele arzunun *aracısı* adını vereceğiz. Şövalyece varoluş, tıpkı Hıristiyanca varoluşun İsa'nın taklidi olması anlamında, Amadis'in taklit edilmesidir." (Girard-a,s.1-2)

Ama tek değildir Don Kişot. Silahtarı Sançe da onun etkisi altındadır. Onunla beraber olduğundan beri ileride yöneticisi olacağı adanın ve kızına verilecek düşes ünvanının hayalini kurmaktadır. Bu basit adamın kafasına bu tür arzuları sokan ise Don Kişot'tur. Aracının etkisi hissedildiği andan itibaren gerçeklik hissi kaybolmuş, yargı gücü felce uğramıştır. Bu kez de açılarını Sançe ve Don Kişot'un oluşturduğu bir üçgen söz konusudur. Nesne her serüvenle birlikte değişir ama üçgen yerinde kalır.

Girard'a göre, Cervantes'in romanını yorumlayan romantik eleştirmenler temel bir hataya düşerler. Don Kişot'ta aracının, modelin etkisi fazla ve esas olduğundan Don Kişot'u idealist, Sançe'yu ise realist olarak görürler. Girard için bu karşıtlık ikincildir. "Bir çoğumuzun övünerek gurur duyduğu bu *kendine göre* arzuya karşıt olarak şövalyelik tutkusu *öbürüne göre* bir arzuyu tanımlar. Don Kişot ve Sançe arzularını *ötekinden* öylesine temel ve ilkel bir anda ödünç alırlar ki, onu tamamiyle *kendi* olma niyetiyle karıştırırlar." (Girard-a,s.4)

Tabii arzuyu gereksinimden, talepten ayırmak gerek; bir özne ile nesne arasındaki her türlü yönelim arzu değildir. Nasıl, örneğin, Lacan'ın teorisinde arzu, ayna-evresinden kalan, bireyin ruhsal derinliklerindeki temel bir boşluğu hayali olarak doldurmak üzere varsa, Girard'ın teorisinde de arzu ancak mimesis ile varolabilmektedir. Girard'a göre arzu modelsiz yapamaz ve onun *hasmış, otantikmiş gibi* görüldüğü durumlar aslında modelin rolünün üçgen içinde görece zayıf olduğu durumlardır. Bu yaklaşımda, öznenin arzusunu otantikmiş gibi yaşaması, öyle sanması, ya da öylcymiş gibi göstermesi önemli değildir. Buna göre yetişkin insan varlığındaki eksikliği açığa vurmaktan korktuğu için ötekileri taklit etmekten kaçınır. Tersine, bağımsızlığını ileri sürmekten hoşlanır ve kendini ötekilere bir model olarak önerir. "Orijinalitesindeki" eksikliği saklamak için sürekli olarak "Beni taklit

et" formülüne başvurur. Ancak bu evrensel buyrukla karşılaşan kişi kendisini bir karşı buyrukla birlikte bir "çift-bağlanma", bir *double-bind* içinde bulur: "Beni taklit etme" -ki gerçekte, "Benim nesnemi temellük etme" demektir bu.

Girard'ın çok basit görünen bu teorisi bir soyutlamadan ibarettir. Toplum içinde diğer insanlarla birlikte yaşandığından birçok karmaşık ilişki ortaya çıkar ama yine de teori bunların birçoğunu anlatacak güçtedir. İlişkiler karmaşıktır ama üçgen değişmez: "Çömez (özne) de bir model olarak hizmet edebilir, -kendi modeline bile. Modele gelince, ne kadar kendine yeterli görünürse görünsün, şu ya da bu bağlamda, çömezin rolünü üzerine alır." (Girard-b,s. 147)

Aracının (model,dolayımcı, üstad) özne (çömez, mümin, hayran) ile olan ilişkisi her zaman aynı değildir. Özne ile nesne arasında bir yerde duran aracının niteliği üçgensel arzunun da niteliğini belirler. "Aracı ve öznenin merkezlerini karşılıklı işgal ettikleri iki olasılıklar alanı arasındaki uzaklık herhangi bir teması yok etmeye yeterliyse *dışsal-dolayımdan* söz edeceğiz. Aynı uzaklık bu iki alanın birbirlerinin içine az çok derinlemesine girmesine izin verecek kadar yakınlaşmışsa, bu sefer bir *içsel- dolayım* söz konusudur." (Girard-a,s. 9) Tabii buradaki boşluk, aracı ile özne arasındaki bu uzaklık fiziksel mekân değildir. Coğrafi ayrılık bir etken olabilir, ama bu uzaklık öncelikle tinseldir. Örneğin Don Kişot ve Sançe fiziksel olarak birbirlerine yakındırlar ama onları ayıran toplumsal ve anlıksal uzaklık aşılmaz olarak kalır. Don Kişot'la Amadis arasında da dışsal-dolayım vardır. Madam Bovary de dışsal-dolayımın kahramanıdır. Emma Bovary'nin gençliğinde okuduğu ikinci sınıf kitaplar onun tüm kendiliğindenliğini yok etmiştir. Yalnızca imgelemini dolduran kadın kahramanlar dolayımıyla arzu eder. "Kendini olduğu gibi görmek" biçiminde ifade edilebilecek bir hedefe ulaşmak için çabalar. Bu yolda modelin tüm taklit edilebilirliğini, görünüşünü, davranışlarını, ses ahengini taklit eder. Tam anlamıyla taklit edemese bile ettiğini sanır, geçici başarısızlıkları modele uygun olarak ussallaştırması görece kolaydır. Benzer bir biçimde Don Kişot, başarısızlığının nedenini yine şövalye romanlarında bulur: Kötü büyücü onu aldatmaktadır.

İçsel-dolayımın olduğu, özne ile aracının hemen hemen dolayımsız bir ilişkiye girdikleri durumlarda ise ilişkiye yeni bir boyut eklenir. Girard'a göre insan ilişkilerinde *aynılık* ve *benzerlik* gibi sözcükler bir uyumun hayalini yansıtır. Eğer aynı beğenilere sahipseler, aynı şeylerden hoşlanıyorlarsa bir bakıma birlikte olmaya zorunludurlar. Ama ya aynı arzuları paylaşıyorlarsa? Aracı tarafından herhangi bir biçimde özneye gösterilen nesne artık "göz dikilen" bir nesne statüsünü alır; ve nerdeyse otomatik olarak iki *rakip* kahraman arasında çekişme noktası haline gelir. Böylece aracı rakibe dönüşmüştür. O-

yunculardan biri nesneyi daha fazla arzu ettikçe öteki de arzusunu aynı derecede artırır. Buna karşılık oyuncular arasındaki "mimetik hayranlık" artarsa bu sefer nesne değerini yitirir, arzular karşılıklı oyunculara yönelir, do-ğabilecek kriz engellenmiş olur. Ancak bu içsel-dolayımın görece az yaşanı-lan bir biçimidir. Genellikle artan rekabet şiddeti doğurur ve yoğunluğunun artmasına yol açar. Karşılıklı şiddet durumu bir ayna etkisi yaparak oyuncular/rakipler arasındaki farkın giderek silinmesine, bireysel kimliklerin yitirilmesine yol açar. Sonuçta birbirlerinin çifti/benzeşi (doubles) olurlar.

Girard benzeşlerin durumunu Diyonizyak zihin halinden yola çıkarak anlatır. Diyonizyak zihin, ailesel, kültürel, biyolojik farkları silen, yoksayan ve bu ögeleri bir sentez halinde biraraya getirip, tuhaf ve biçimsiz bir şeyi üreten bir zihindir. İşte bunun adı *ucubeliktir*, (monstrosity-hilkat garipliği). Tüm ucubeler *ilke olarak* birbirlerine benzedikleri için sınıflandırılamazlar. Benzeşler de aynı niteliktedirler; benzeş ve ucube Girard'ın teorisinde bir ve aynı şeydir: "ucube benzeş" ya da "ucube çift".

Topluluk yaşamında ise şiddet tek tek bireyler arasında değil kolektif olarak yaşanır, anonim bir şiddet durumu vardır. Bu anonim şiddetin yoğunluğunu azaltmak, topluluğun kendi kendisini yok etmesini engellemek üzere ortaya kurban etme, günah keçisi yaratma mekanizması çıkmıştır. Karşılıklı şiddet bir'e karşı şiddete dönüşmüştür. Girard'a göre bu mimetik şiddet ve kurban verme insan topluluğunun üzerine kurulu olduğu kültürel mekanizmadır. Bu mekanizma toplumsal kurumların kökenini oluşturur ve en iyi biçimde devletin olmadığı toplumlarda görünür.

Kurban (genellikle insanlarla yakın ilişkiye giren *masum* hayvan) suçlunun yerine borcu ödeyendir. Topluluğun dışından seçilen kurban topluluğun tüm bireyleri içindir. Kurbanın toplulukla yakın ilişkide olması ama yine de dışarıdan seçilmesine ek olarak kurban edilebilir ile edilemez olanı ayıran şey kurban ile topluluk arasında çok önemli bir toplumsal bağın eksik olmasıdır: "Misilleme görme korkusu olmadan kurban ederler. Kurbanların ölümü otomatik olarak bir intikam edimi doğurmaz. Kurban etme, öncelikle, misilleme riski olmayan şiddet edimidir." (Girard-b,s. 13)

İçsel-dolayımı dışsal-dolayımdan ayıran ölçütlerin en önemlisi rekabettir. Rekabet, dolayımı derinleştirir; özne "yanına yaklaşılmaz" nesneyi bırakmaya her zamankinden daha az muktedir hisseder kendini. Üçgensel arzu, nesnesini *güzelleştiren* arzudur! Diğer nesneler dolayımlanan nesneye benzeseler, hatta özdeş bile olsalar, imrenen kişinin gözünde hiç bir değere sahip değildirler. Girard, hıncın kaynakları arasında kıskançlık, rekabet ve imrenmeyi sayan Max Scheler'in imrenme tanımına katılır: İmrenme, başkasına ait olduğu için bir şeyi elde etme girişimimizi bozan bir iktidarsızlık duygusudur. Modeli ta-

rafından hayran bırakılmış olarak çömez yoluna koyduğu bu "mekanik" engelde kaçınılmaz olarak kötü niyeti görür. "Özne, modelin, onu çömezliğe kabul etmeyecek kadar kendisini üstün gördüğüne inanır. Özne, modeline karşı iki zıt duygu arasında kıvranır; en uysal saygı ve en yoğun hınç. Bu tutkuya nefret adını veririz." (Girard-a,s. 10)

Sahici Olan Ne Var?

Özellikle edebi metinleri anlamak üzerine kurulmuş olan teori, kişileri üçgensel arzularının niteliklerine göre sınıflandırır: züppenin arzusu, çocuğun arzusu, koketin arzusu, mazohistin arzusu, sadistin arzusu gibi... Züppe kendini daha iyi daha hoş olarak kabul ettiği bir karaktere benzetmeye çalışan bir kişidir. Bunu başarmak için de her türlü aracı kullanarak gerçek benliğini engellemek için uğraşır. Züppe, esas olarak, hor görülüp aşağılanacak biri değildir; o, züppelik yaparak edinmeye çalıştığı yeni varlığı ile kendisindeki aşağılanmışlık hissinden kaçmaya çalışır. Zerafetin, şıklığın, kibarlığın esiridir; *kurumla* dolanır ortalıkta. Kendisini daima bu kişiliği koruma noktasında hisseder ve sanki bunu başarmış gibi davranır. İlk bakışta özgür ve eşit insanların toplumunda züppeler olmazmış gibi görünür. Halbuki züppe ancak böyle bir toplumda varolabilir. Züppelik eşitlikle başlar; ancak bu, örneğin, sınıfların olmaması anlamına gelmez.

Bir cinsel arzuda rakibin olmaması, arzunun üçgensel olmadığını göstermez. Aşığın gözünde sevdiği, özne ve nesne olarak ikiye bölünmüştür. Köşeler; âşık, sevgili ve sevgilinin bedeninden oluşur. Kendini sevenin arzusunu taklit etmek kendisini sevmektir. Buradaki çifte dolayım *kokelliğin* temelidir. Koket, benliğinin, arzu uyandırdığı insanın arzusu tarafından kuşatılmasını istemez ama buna karşılık, böyle bir arzuyu uyandırmadan da kendisini değerli hissetmez. Gözlerindeki ilüfat görüntüsü, davranışlarındaki "müsaitlik" tamamen başkalarının ona aynı biçimde bakmalarından kaynaklanır. Bu nedenle koket daima bu iltifatın, kayırılmanın kanıtlarını arar. Aşığının arzularını uyandırır ve onları kışkırtır ama bunu ona kendini vermek için değil onu daha iyi reddedebilmek için yapar. Kimliğini koruyabilmek için hep yeni ve taze arzular uyandırmaya gereksinim duyar.

Dandi ise soğuk bir ilgisizlik içindeymiş gibi görünür. Ancak bu soğukluk acılar karşısında metin olan bir insanın soğukluğu değildir. Arzuları uyandırma yolunda hesaplı bir soğukluktur. Ötekilere, çevresindekilere şu mesajı iletmeye çalışır: "Ben kendime yeterliyim". Dandi, başkalarının, onun kendi kendisine karşı hissediyormuş gibi yaptığı arzuyu duymalarını ister. Kalabalık mekânlarda dolaşır ve çevreye karşı herhangi bir arzu duymadığını gösteren rolünü oynar. Arzu duymak yerine çileciliği evrenselleştirir ve üretir. Bunda aristokratik bir yan yoktur aslında; "İngiliz kumaşı"ndan elbiseler giyer

ve püriten-burjuva ruhunu yansıtır. "Kibirli" ise dandiden farklıdır. O arzu duyan bir insandır ama kimsenin çömezi olmak istemediğini vurgulamaya çalışır sürekli olarak. Kendiliğindenliğin şampiyonu olmak ister o, kendini tam anlamıyla özgün olduğuna inandırmaya çalışır...

Girard'a göre öznelcilik, nesnelcilik, romantizm, gerçekçilik, bilimcilik, idealizm, pozitivizm gibi ideolojiler birbirlerine karşıt görüşler olarak ortaya konur ama hepsinde aracının varlığını saklamak gibi bir ortak yön vardır. Bütün bu dogmalar içsel dolayımda temellenen dünya görüşlerinin estetik ya da felsefe düzeyindeki ifadeleridir. Hepsi, doğrudan ya da dolaylı olarak *kendiliğinden arzu* yalanına dayanırlar. Modern insanın "tutkuyla" bağlı olduğu özerk (otonom) olma yanılsamasını savunurlar.

Girard'ın yaklaşımını kısa ve kısmî olarak özetledikten sonra şimdi bunu Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* 'sine uygulayarak nasıl bir sonuç alabileceğimize bakalım.

Sevdiğimin Sevdiği

Necdet, Yüzbaşı Read ve Leyla. Bu üç kahramanın çevresinde döner roman. Diğer oyuncular bu üçlü bağlamında önem kazanırlar.

İstanbul işgal altındadır. Önemli bir mevki sahibi olan İngiliz yüzbaşısı Read buraya geldiği günden beri sürekli olarak kadınların ilgisini çekmekte, flört etmekten başını kaldıramamakta, hatta bu nedenle bazı önemli işleri bile aksatmaktadır. Onu kendi haline bırakmayan, "üzerine oynayan" kadınlardan dolayı sinirleri gergin olan Read aslında onlara kendinden bir şey vermemekte, bağlanmadan ilişkisini sürdürmektedir. Ama bunlardan birine öbür kadınlardan daha fazla ilgi göstermektedir; Düyun-i Umumiye eski yüksek memurlarından Sami Bey adında bir "alafranga" emeklisinin kızı olan Leyla. Sık sık evlerine gittiği bu ailenin kızı ile olan ilişkisinin bir aşk havası taşıması, soylu bir İngiliz ailesinden gelen bu subayı şaşırtmamaktadır; "Zira bu kız İstanbul'da tanıdığı kadınların -mukayese kabul edilmez surette- en zekisi, en bilgilisi ve İngiliz terbiyesine, İngiliz kültürüne en ziyade yakın olanıydı." (s. 28) Read bu kızla beraberken kendini evinde, memleketinde hissetmektedir.

Necdet ise Leyla'nın hem dayısının oğlu hem de nişanlısıdır. Eğitimini Fransa ve Almanya'da yapmış olan Necdet şiddetli bir İngiliz düşmanıdır. Bir bakıma yapmacıkla başlayan İngiliz düşmanlığı Mütarekc'den sonra daha da artmıştır. Onun İngiliz düşmanlığına karşıt olarak İngiliz kültürü almış olan Leyla'nın İngiliz hayranlığı da Read'i tanıdıktan sonra giderek yoğunlaşmıştır. Tabii bu yalnızca bir kültür meselesi değildir. Başka kadınların Read'in peşinden koşması da Leyla'nın ona yönelmesine neden olmakta

üstelik subayın nüfuz ve gücünden faydalanmak isteyen Sami Bey de bu ilişkiyi desteklemektedir.

Yüzbaşı Read'i ve Leyla'yı kısaca tanıtan birinci bölümde bile bu kişilerin birbirlerine yönelmelerine yol açan *dolayımlar* kendini göstermektedir. Read'in arzusu dışsal-dolayımla kurulmuştur. Leyla'nınkinde iki bağ vardır; İngiliz eğitiminden geçmesiyle ilgili olarak bir dışsal-dolayım ve bundan daha önemlisi, sosyetenin diğer kadınlarıyla girdiği rekabet. -Yani içsel-dolayım. Necdet'in durumu ise muğlaktır. Geçmişe ve ailesine ilişkin bilgiler azdır, üstelik karakteri hiç de belirgin çizgilerle ortaya konmamıştır. Yazar, Necdet'in Leyla'yı sevdiğini, onunla evlenmek istediğini anlatır ama bu ilişkinin öykü zamanından önceki geçmişine, nasıl kurulduğuna değinmez. Biz de bu öykü zamanı içinde kalarak şunu söyleyebiliriz; Necdet'in Leyla'ya olan arzusu has bir arzu değildir, Read'den dolayımlanan, onu bir aracı, bir rakip olarak kabul eden bir mimetik arzudur.

Leyla'nın gecenin geç bir saatinde gelen telefonda Read ile şuh, istekli ve gıdıklanan bir kadına ait bir sesle konuşması Necdet'i çileden çıkartır. Sami Bey'in evini terkeden Necdet romanın üçüncü bölümünde perişan ve zıt duygularla tek başına sokakta yürürken içinden şöyle geçirir: "Orospu, orospu! Mutlaka bir gün elime geçeceksin." Burada göze çarpan yalnızca kızgınlık değildir. Bu sözle Necdet, örtük olarak, Leyla'nın, üzerine birçok erkeğin rekabete girdikleri bir kadın olduğunu ve onu asıl kendisinin elde etmek istediğini söylemektedir. Ancak bu bir yanlış kavramadır. Çünkü orospular "ele geçirilmezler", paylaşılırlar. Ama eğer bir ele geçirme söz konusu ise bu yarış erkekler arasında, diğerlerinden dolayımlanarak yapılır. *Geçici* başarı kadına ilk ulaşanındır -ki aslında orospunun yaşamında "ilk" ve "son" erkek yoktur. Orospular üzerine rekabet yoktur, müsabaka vardır. Necdet ise hâlâ ele geçirmekten bahsetmektedir. Ama nişanlı oldukları, evlenmeyi düşündükleri ve sevişiyor oldukları göz önüne alındığında o zaten "kazanmış" durumdadır. Ancak hâlâ bir ele geçirmeden bahsettiğine göre bir müsabaka değil bir rekabet söz konusudur. Bu da onunla Read arasında olacaktır. Necdet'in arzusu şiddete doğru yönelen bir süreci başlatacak cinsten bir mimetik arzudur. Daha sonraki bir bölümde görüleceği gibi Necdet Leyla'ya (bizzat kendisine ve başka bir ortamda) tekrar "orospu" diyecektir. Ama orada söylenen ile burada söylenen arasında fark vardır ve bunu ileride açıklamaya çalışacağız.

Leyla'nın "referans grubu", modern olma çabasında olan, Avrupa'da yaşanan insan ilişkilerini taklit eden İstanbul sosyetesidir. Hemen her yerde Read ile görülen Leyla'nın rakibi belli bir kişi, belli bir kadın değildir. Onun esas rakibi tüm bu çevredir. Read ile olan ilişkisini yalnızca yaşamakla kalmamakta, aynı anda da "afişe" etmeye çalışmaktadır. Leyla bir *züppedir*. Tüm züppeler

gibi moda olanı taklit etmekte ve bunu da büyük bir çabayla herkese göstermeye çalışmaktadır. Züppenin ilkesinin bir ayna karşısında yaşayıp, ölmek olduğunu söyleyen Baudelaire'e katılan Albert Camus onu şöyle betimler: "Gerçekten tutarlıdır bu ilke. Züppe bir karşıtlıktır. Ancak meydan okuyuşuyla ayakta kalır. Yadsıma gücüyle... bir birlik sağlar kendine. Kuraldan yoksun kimse olarak dağılmıştır, kişi olarak tutarlı kalacaktır... Varlığından kuşkuya düşmemek için, onu başkalarının yüzünde yeniden bulması gerekir. Başkaları aynadır... çabucak kararıveren bir ayna oldukları da ortadadır. Dikkatin durmadan yeniden uyarılması, meydan okumayla kışkırtılması gerekir. Öyleyse züppe hep şaşırtmak zorundadır... Hep kopmuş durumdadır, hep dışardadır, değerleri yadsıyarak başkalarını kendini yaratmaya zorlar. Yaşamını yaşayamadığı için oynar. Yalnız ve aynasız kaldığı anlar dışında, ölünceye kadar oynar yaşamını. Züppe için yalnız olmak hiç olmak demeye gelir." (Camus,s. 63) Leyla, içinde bulunduğu sosyetik topluluğun bile yapamayacağı şeyleri yaparak, söyleyemeyeceği şeyleri söyleyerek onları şaşırtmakta ve kızdırmaktadır. Bu "şaşırtma" faaliyetini Necdet'e karşı da sürdürür Leyla, onu sürekli olarak "double-bind" durumunda bırakır. Necdet'in karşısına züppe olduğu kadar bir Girardgil anlamda bir *koket* olarak da çıkar. Kâh tersler, kâh gönlünü alır, ne Necdet'in istediği gibi olur ne de onu terkeder. Necdet'le sevişir ama toplumsal yaşama onsuz katılır. Onun arzularını kışkırtmak için bulunduğu vaadleri yerine getirmez.

Kırgın bir biçimde kendisinden "kaçmaya" çalışan Necdet'in peşini bırakmaz Leyla. Bu kaçma kovalama oyunu Necdet'in çok hoşuna gider. Leyla ile her bir araya gelişi Read'e karşı kazanılmış bir zafer, kadının ondan her uzaklaşması ise yenilgidir. Mimetik arzunun "gereği" olarak "zafer" lerinde bir Osmanlı/Türk olan Necdet yenilgilerinde rakibi olan modern/İngiliz'in taklitçisidir: "İşte güzel!.. Onu kim yanlış bulabilir? Tabiatın bu eşsiz şaheserini kendi bencilliğimizin icat ettiği bir sürü ağır ve koyu ahlâk ilkesiyle yüklemeye kalkışmak neden? Bütün medenilik iddiamıza rağmen hâlâ bu ne barbarlıktır!" (s.95)

Bu üçgensel ilişkiye Read açısından bakıldığında onun aracı/rakip niteliği ortaya çıkar. Gerek kültürü, gerek genelde kadınlar arasında revaçta oluşu, gerek statüsü onun Necdet'i bir rakip olarak görmesini zorlaştıracak ögelerdir. Ancak, Leyla'nın Necdet'ten vazgeçmemesi ile güçlenen genç adamın Read'in nesnesini temellük etme çabası, Read'i de bu üçgen içinde etkin bir rol oynamaya, yani bir yandan nesnesini korurken aynı anda da Necdet'i rakip olarak kabul etmeye zorlamaktadır.

Bir parti sırasında Necdet'le Read arasında çıkmasına ramak kalmış kavgayı Leyla önler. Bu sahne roman boyunca Necdet ile Read'in konum olarak aynı

seviyeye geldiği tek sahnedir. Öyle bir Necdet-Read mimetik yakınlığı/şiddeti ortaya çıkmıştır ki, artık Read de Leyla'yı kıskanmakta ve onu Necdet'e uygun görmemektedir. Ertesi gün Necdet, Read'i düelloya (tam bir taklit: bizde düello geleneği yoktur, pusu kurulur...) davet eder. Ancak bu meydan okumayı reddeden Read onu polise teslim etmeye karar verir. Aralarındaki samimiyet sayesinde Leyla Necdet'i kurtarır ama bu çabası sırasında Read'in soğukluğu, eziciliği, iticiliği Leyla'yı rahatsız eder. Çünkü bir yandan züppeliğinin aynasında kendini görememiş, öte yandan da Read'in bu tavrını, dolayımlandığı İngiliz kültürüne uygun bulmamıştır. Ondan soğur, onu belki de hiç sevmemiş olduğunu düşünür. Ancak arkadaşlıkları devam eder. En azından çevresi onların hâlâ birlikte olduğunu düşündüğü için Read'in bir Osmanlı sultanıyla başlayan beraberliğinden "şeref" bile duyar. Leyla bir yandan da Read'e kızmakta ve intikam almak istemektedir.

Kendini bu üçgen içinde tanımlayan Necdet, Leyla'nın evlenme teklifini reddeder, ona karşı duyarsız ve aldırışsız davranır. Read'den sonra Necdet'in de benzer bir biçimde davranması Leyla'yı çılgına çevirir. Bir bakıma Leyla üçgensel arzunun farkında değildir. Necdet açısından, evlenerek beraber olunan "nesne" ile dolayımla arzulanan ve rekabet sonucu ele geçirilen "nesne" arasında fark vardır. Kendini bu üçgen içinde tanımlayan Necdet için artık evliliğin hayali bile bir karabasandır! Oysa Leyla bunu hiç bir zaman kavrayamaz ve evlenmeyi kabul edene kadar Necdet'i görmemeye karar verir.

Ardarda gelen bu iki olay sonunda Leyla züppeliğini, çılgınlıklarını, olayların-kadını olma eğilimini artırarak devam ettirir. Düzensiz, hızlı bir yaşam sürdürür, hakkındaki söylentiler had safhaya varır. Necdet'ten de Read'den de uzaklaşmıştır artık...

Beyoğlu'nda bir Rus barının açılışı dolayısıyla verilen baloya ilişkin sahne üçgensel arzu teorisi açısından romanın en önemli bölümüdür. Necdet de birkaç arkadaşıyla birlikte balodadır. Kalabalığın çoğunluğunu işgal güçlerinin subayları oluşturmaktadır. Derken üst kattaki locaların birine Necdet'in dedikodularını duyduğu Amerikalı bir milyonerin yanında Leyla girer. Aşağıdaki kalabalığın dikkati ona çekilmiştir. Güzelliği, neşesi, davranışları ve bakışları ile ilgiyi daha da arttırır. Aşağıda oturan Necdet ise perişan haldedir. Zaman ilerledikçe gerek locadaki gerek aşağıdaki hareketlilik daha da artmaktadır: "aşağıdan locaya kadeh kaldırmalar, locadan aşağıya selam göndermeler..." Locaya girip çıkanların sayısının belirsizliği ile Necdet iyice "çöker". Derken locaya Read girer ve oturur. "Necdet adeta bir *ferahlık* anı geçirdi. Leyla ile Jackson Read münasebetine o kadar *alışmıştı* ki şimdi bu suretle *devamına şahit* olmak Necdet'e bir acayip *emniyet* veriyordu. Zira, deminden beri Leyla'yı *hiç tanımadığı* münasebetlerinin derecesine dair hiçbir bilgisi olmadığı

bir adamla yalnız başına bırakılmış görmek Necdet'e *kıskançlıktan büsbütün başka bir elem* vermekte idi... Jackson Read gelince Leyla ona sanki *tehlikeden kurtulmuş* gibi geldi." (s. 208-209, a.b.ç.) "İşte şu dakika Necdet'in muhayyelesi Jackson Read'in yanında Leyla'nın neler yapabileceğini, neler söyleyebileceğini, bu gece eğlentisini ne suretle bitireceğini pek iyi tahmin ediyordu; fakat deminki vaziyette bu açıklık var mıydı? Necdet'in *karanlık bir boşluk* içinde dönen beyni her türlü kepazeliği tasavvur ve hayal etmekten tamamiyle *serbest kalmış* ve bir *bozuk makine* gibi alabildiğine işlemeye başlamıştı. Jackson Read'in gelişi, işte hiç değilse bu bozuk makinenin *düzene girmesini* temin etti." (s. 209, a.b.ç.) Aradan geçen zaman locadaki taşkınlıkları artırır. Leyla'nın, Read'in gelişinden memnun olmadığı ortaya çıkar. Leyla, Read'in davetini kabul etmeyince yüzbaşı locadan çıkıp gider. Saat sabahın üçüdür. "Read'in locadan ayrılmasıyla beraber sanki Necdet'in akıl ve şuuru da başından çıkıp gitmiştir. Yerinden kalkıp gidenin arkasından koşmak, ona: 'Allah aşkına Leyla'yı bırakmayınız! Leyla'yı bu yerde, bu saatte bu *adamlarla birlikte yalnız* bırakmak günahtır!' demek istedi. Fakat bir inmeli gibi bacakları hareketten düşmüş kalmıştı. Hususiyle locadaki panorama o kadar hızlı değişiyor ve o kadar birbirinden *kötü* hadiselere sahne oluyordu ki, Necdet *manyetize* olmuş gibi gözünü bir dakika oradan ayıramıyordu." (s. 213, a.b.ç.)

Oldukça uzun bu üç alıntı ile bir yandan roman kahramanının mimetik arzusunu ve onu yaşama biçimini öte yandan da mimetik arzunun özneyi içine çekebileceği ilginç durumlardan birini ortaya koymaya çalıştık. Altlarını çizdiğimiz sözcüklere bakmak bile üçgensel arzunun önemli niteliklerini, etkilerini açığa vurabilir.

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız Rus Barı sahnesi Necdet açısından üç evreye ayrılır. Birinci evrede Necdet Leyla'nın bulunduğu bağlama nüfuz edememekte, zihinsel olarak açıkta kalmaktadır. Düşünceleri karanlık bir boşluk içindedir. Bunun ardından gelen evrede, yani Read locaya geldikten sonra, Necdet'in görece düzeldiğini, geriliminin azaldığını, müptelası olduğu şeye kavuşmanın verdiği ferahlığı ve düzene giren ya da girdiğini sandığı olaylar karşısında bir emniyet hissi duyduğunu görüyoruz. Halbuki daha önce kıskançlık "bile" duymamaktadır... Bütün bunlardan mimetik arzu ile kurulan üçgenin aynı zamanda bir düzeni, bir ritmi, bilinebilir bir alanı ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Rakip ortaya çıkmadan önce Necdet bir bilinemezlik içindedir, olayları ve nesneleri çok genel kategoriler içinde algılamakta, olup bitenin kendince tanımını yapamamaktadır. Bu aynı zamanda bir seçimsizlik durumudur. Ne kalmak ne de gitmek istemektedir, hem yok olmayı dilemekte hem de gözünü Leyla'dan ayıramamaktadır. Duyguları belirsiz ve anlaşılmazdır. Read'in gelişi ise bu karmaşaya son verir. Artık Necdet raki-

biyle özdeşleşme içindedir; o da Leyla'yı Necdet'in korumak istediği gibi koruyacak, onun gibi sevecektir.

Rus Barı bölümünün sonu içsel-dolayımın özne için önemini daha iyi anlatır niteliktedir. Read'in gidişinden sonra orada kalmaya devam eden Necdet barı terketmeye hazırlanan Leyla'nın grubuna çıkış kapısında yaklaşır ve yanından geçerken yalnızca Leyla'nın işitebileceği alçak ama sert bir sesle "Pis orospu!" der. Necdet'in yaşadığı kriz durumunun Read'in gelişiyle nasıl bir süre için de olsa dindiğini gördük. Buna karşılık Read'in yokluğu mimesisin yokluğudur, yani Necdet'in içselleştirmiş olduğu üçgensel arzuya ilişkin kimliğinin yokluğu ya da daha doğru bir deyimle yitirilmesidir. Read olmazsa artık Necdet nasıl arzulayacaktır? Read'in gidişiyle Leyla "başıboş" kalmış ve kimlikleri belirsiz, Necdet'in rakibi olmayan müsabıkların ortak nesnesi olmuştur. Orada bulunan hemen her erkeğin katılabileceği bir yarış başlamıştır. Artık kendisini özne-rakip olarak değil adsız-müsabık olarak tanımlamak zorundadır; eski kimliği erimiştir. Bu nedenle Leyla onun açısından bir orospudur. Ve bu sözü, öncekinin aksine, mimetik ilişkiler zinciri açısından (simgesel anlamda) tutarlıdır. Orospular kimliksizdir, çünkü erkekler kimliksizdir. Necdet'in kimliğini silen Read, sonuç olarak Leyla'nın da kimliğini silmiştir.

Bu olaydan sonra Leyla'nın günbatımı başlar. Bütün etkileme çabalarına karşın bir züppenin yavaş yavaş çöküşünü izleriz. Kocasından büyük bir miras kalan Read'in eski sevgilisi Madam Jimson kin duyduğu Leyla'yı çevresinden soyutlamak için elinden geleni yapar. Bu arada sosyetede İngiliz subaylarının yerini Fransızlar almıştır. Bu değişime bir süre sonra Anadolu'da sürmekte olan savaşın başarılarının etkisi de eklenir. İşgal subaylarının prestiji sarsılır, dağılmalar başlar. Leyla tam bir bozguna uğramıştır, artık önünde oyununu oynayacağı ayna/seyirci kalmamıştır. Büyük bir sinir krizi geçirir. Bir süre Avrupa'ya dinlenmeye gider. Necdet ise İstanbul'da kalır. Leyla'dan gelen mektuplardan onun değiştiğini sezer ama o eski Leyla'nın halini koklamak, hissetmek istemektedir. Nostaljidir yaşamakta olduğu, üçgen içindeki Leyla'yı arzulamaktadır. Leyla'nın iyileşmeye başlaması olumlu bir şeydir ama artık ona "çekilmediğini" farkeder.

Anadolu güçlerinin zaferiyle birlikte Necdet kendine yeni bir model bulur. Bu yeni model, eğer çok geniş bir biçimde söylersek, doğacak olan cumhuriyetin ideolojisi ve onun karizmatik lideridir. Don Kişot, Amadis'i taklit etti ama Necdet'in bu yeni modeli ne biçimde taklit edeceği belirsizdir. Yeni bir kimlik edinecektir artık, Osmanlı olmaktan çıkıp Türk *olacaktır*, yine birilerinin izinde gidecektir... Ama bu bile Avrupa'dan dönüp onu yeniden elde etmeye çalışan, hiçbir şeyin değişmediğini iddia eden, hatta züppeliğini bile sürdürmek istediğini söyleyen Leyla'nın öpüşünden dudaklarında "kimyevi bir

maddenin yavan tadı" nın kalmasına yeter Necdet için. Yüzbaşı Read ise çoktan annesinin ona "hazırlayacağı" kızla evlenmek üzere ülkesine dönmüştür...

SONUÇ

Yakup Kadri'nin romanları genelde beğenilmez. İncelemeler onun edebi yönünden çok fikir yönüne ağırlık verirler. Bu nedenle *Yaban* ve *Ankara*, üzerlerinde en çok durulan romanları olmuştur. *Kiralık Konak* ve *Nur Baba* ise edebi açıdan diğerlerine göre çok daha güçlüdürler. Bunlara karşılık ne edebi bir başarı, ne de örneğin "aydın sorunu" gibi fikirleri kışkırtan bir nitelik göstermeyen *Sodom ve Gomore* daima ikinci, üçüncü planda kalmıştır. "Kahramanlar Anadolu'da savaşırken İstanbul kepaze bir zevk sürüyordu" mesajını veren ve bunu yaparken de neredeyse savruk bir dil kullanmış başarısız bir roman olarak kabul edilir. Bu tip yargılara genelde ya da daha doğrusu kendi sorunsalları içinde katılmak mümkün. Buna karşılık aynı roman, yazı boyunca göstermeye çalıştığımız gibi, başka gözlüklerle bakıldığında hiç de başarısız sayılmaz. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi bu ne fikrî bir başarıdır ne de edebi. Yazılma amacı ne olursa olsun bu romanda yazar üçgensel arzunun bazı niteliklerini okuyucuya iletebilmiştir. Özellikle Rus Barı sahnesi Girard'ın teorisi açısından "tipik"tir.

Tabii romanın bu niteliği, yalnız Türk roman tarihi içinde değil, Yakup Kadri'nin kendi eserleri arasında bile onu "büyük" kılmaya yetmiyor. Büyük romanlar yalnızca arzunun üçgensel niteliğini ortaya koyup, işleyen romanlar değildir kuşkusuz. Onlar birbirinden çok farklı okuma türlerine açık hatta bunu kışkırtan eserlerdir. *Sodom ve Gomore* bir bakıma Girard'ın teorisinin de sınırlarını göstermiş oluyor. Belki onun iddia ettiği gibi bütün büyük yazarlar arzunun üçgensel boyutunu işlemişlerdir ama bunu işleyen her yazar da başarılı demek değildir. Girard'ın da çekiciliği, teorisinin gücünden çok romantik ve yeni-romantik arzu anlayışlarına yönelttiği eleştirilerden geliyor. Belki de "kendiliğindenlik"i yüceltmek yerine "hayal gücü"nü işlemek daha doğrudur.

KAYNAKÇA

Girard, R. (a) (1965) *Deceit, Desire and the Novel*, Baltimore.
Girard, R. (b) (1977) *Violence and tte Sacred*, Baltimore.
Foucault, M. (1970) *The Order of Things*, Londra.
Karaosmanoğlu, Y. (1981) *Sodom ve Gomore*, istanbul
Camus, A. (1975) *Başkaldıran İnsan*, Ankara.
Koestler, A. (1968) *Züppeliğin Çözümlenmesi*, Yeni Dergi, Ocak,No:40, İst.

PANTER'LE PEMBE ALIŞTIRMALARI

Hür Yumer

Vazgeçemediğimiz eşyalar vardır. Atamadığımız, bir başkasına vermeye kıyamadığımız sıradan şeyler... Kulbu kırık fincanlar, güve yeniği kazaklar, kadri bilinmemiş üvey gömlekler, elden ele gezmiş çirkin hediyeler, kırılır diye hiç kullanılmamış sırça bardaklar, biri gelince saklanan sigara yanığı örtüler, porselen, cam kâseler, gizli suçlar, tuhaf renkler...

İsmail Bey'in pembe bir yastığı vardı. Böyle özel eşyaların, herkesin, kendine göre kurduğu, yorumladığı hikâyeleri olur. Meselâ, bazı dostları, pembe yastıkta, İsmail Bey'in öbür yüzünü, nedense göstermediği ya da gösteremediği güler yüzünü görürlerdi. Bazılarına göre bu yastık, İsmail Bey'in hayatta heves edip de yapamadıklarının bir simgesiydi. Kimi, yastığın, İsmail Bey'de gizli kalmış bir mizah duygusunu ele verdiğini ileri sürerdi. Başka şeyler düşünenler de vardı. Hepsi de haklıydı herhalde. Çünkü, nefti ve gri tonlarının ağır bastığı oturma odasındaki bu pembe yastık, bütün şüpheleri üstüne çeken bir leke, İsmail Bey hariç, herkesi şaşırtan bir aşırılık, bir fazlalık ve belki de tek güzel şeydi.

İsmail Bey kendini bildi bileli süsten tiksinmişti. Bilmediği, anlamadığı şeyleri evine sokmamış, töresine uymayan şeylerden her fırsatta kaçınmıştı. Zaten, anasının ölümünden sonra, kendi payına düşen eşyaları komşularına dağıtmış, "Alın bu kurtlu lenduhaları, satın, savın, ne yaparsanız yapın, ben bıktım," demişti. Oturma odasında, asker gibi dizilmiş bir divan, iki koltuk ve iki sehpadan başka eşya kalmamıştı. Kapağı açılınca müzik çalan sigara kutuları, dantel örtüler, öpüşen kuş bibloları, nazar boncuklu salkım saçak avizeler, goblen koltuklar, kendi üslubuna yakıştıramadığı, gerçekliklerine ne yapsa katlanamadığı, gereksiz hortlaklar, hokkabaz hayaletler, ciddiyeti olmayan rahatsız edici hayaletlerdi hepsi.

İsmail Bey giyimine yeterince özen göstermiş, aşırıya kaçmadan temiz olmayı bilmiş, kimsenin önüne pijamayla çıkmamış, kendi yağıyla kavrulmuş gururlu adamlardandı. Yemekten anlardı. Geleneksel mutfağın kaybolmasından yakınır, sofrasında iyi yemek yenmesinden hoşlanır, yemek tarifi isteyenleri, "Bir gün bana gelir, yanımda oturur, bakar öğrenirsiniz, tarifle yemek yapılmaz," diye şakacıktan azarlarken, babasından devraldığı sertliğini,

şirin olmasına aşırı özen gösterdiği yapmacık ve öğrenilmiş bir yumuşaklıkla yoğurma çabasına girerdi.

İsmail Bey üç şeyde çok ustaydı: İşine gelmeyeni defterinden silmekte, kendinden başka her şeyi unutabilmekte ve haklı olarak sinirlenmekte...

Herkesin aklına takılan pembe yastığı görmezlikten gelir gibiydi. Belki de bu yüzden, gazetesini okurken sırtını dayadığı alışkanlıkların en rahatı, komşularına vermeye kıyamadığı tek yadigâr, değiştiremediği tek leke, suçlu varlığına katlanılan tek eşyaydı yastık.

Oturma odasındaki öteki leke, gezgin ve siyahtı. Misafirlerden hiç hoşlanmayan, nefti ve grilerin değişmeyen kıvrımlarında kendine, yumuşak, sıcak köşeler bulan kapkara bir dişi kediydi Panter.

İsmail Bey oturma odasının kapısını açtı. Pencereden giren akşam güneşine baktı. Emekli olduktan beri kol saatini takmıyordu. "Beş buçuk altı suları olmalı, artık gelmezler," dedi içinden. Sigarasını dudağının kenarına kıstırdı, bir gözünü kapattı.

Panter, oturma odasıyla yemek odasını ayıran kapının buzlu camına keyifle tırmaklarını sürtüyor, insana, kara tahtaları, münasebetsiz tebeşirleri hatırlatan garip gıcırtılar çıkarıyordu.

İsmail Bey, sofranın beyaz muşambasının üstünden tabakları kaldırırken, yüzünün dalgalanan aksini gördü. Bir an, tabakları nereye koyacağını bilemedi; büfeyi göremedi; halının saçaklarına takılıp düşmekten korktu. Sonra, muşambanın beyazıyla Panter'in karartısı iki koldan iç içe geçtiler. Nesneler, sınırlarını aşıp garip bir yolculuğa çıkıyormuş gibi göründüler gözüne. Dalmıştı yine. Azıcık başı döndü. İleriye, geriye, sağa sola sallandı ve çok geçmeden kendini toparlayıp dinç adımlarla mutfağa yürüdü. Tabakları tek tek yerlerine dizdi. Mutfak masasının üstündeki kahve fincanının içinde yüzen sineğe bakarken bir daha daldı. Anasının Karacaahmet Mezarlığındaki kayıp kabrini düşündü, utandı ve külünü fincanın içine silkti. Sonra musluğu açtı; fincanı suyun altına tuttu. Telvenin, tazyikli su altında, yerini porselenin saf beyazına terk edişini seyretti.

O gün İsmail Bey, şaşırtıcı, keyifli ya da üzücü hiçbir şey beklemiyordu. Buna rağmen yemek odasına geçti. Bordo masa örtüsünü büfenin üzerinden alıp katlarını açtı, iki ucundan tutup silkti; havayla şişen örtünün kendini yavaşça muşambanın üstüne bırakışını seyretti, kaymaması için elini örtünün ortasına bastırdı. İçinde birkaç salkım çavuş üzümü, çürümeye yüz tutmuş bir ayva, iki üç ceviz ve cevizleri kırmak için sivrice bir taş duran tepsiyi, herhangi bir varlığı tedirgin etmekten kaçınmak ister gibi özenle masanın ortasına yerleştirdi. Çatırdayan diz eklemlerine aldırmadan eğildi. Panter'i kucağına aldı, oturma odasına geçti.

Divana oturdu. Sırtını yastığına dayayıp yerleşti. Sağ bacağını, varlığına alışılmış bir ağırlık gibi yerden kesti, sol bacağının altına aldı. Paçasıyla

çorabı arasında kalan çıplak bileğini hep bir yaşlılık işareti olarak gördüğünden, çorabını azıcık yukarı çekti, paçasını biraz aşağı indirdi.

Panter başını dikti. Sıkılmış olacaktı. İsmail Bey'in kollarından kurtulmaya çalıştı. Kolların gevşediğini hissedince, İsmail Bey'i nedense hep şaşırtmış olan esnekliğini bir kere daha göstererek çalımla yere atladı. Koltuk ve sehpaların ayaklarına sürtündükten sonra, kesin kararını vermiş gibi, emin adımlarla gelip odanın ortasına uzandı. Başını pençelerinin üstüne yerleştirmeden ve göğüs geçirmeden önce, gözlerini kırpıştırarak İsmail Bey'e baktı.

İsmail Bey, Panter'in ortadan kaybolduğu vakitleri sevmezdi. Kedinin, görüş alanı dışında, kenarında ya da sınırında kalmasından hoşlanmazdı. Panter, bunun böyle olduğunu bilirmiş gibi, gidip en olmadık yerlere otur ur, İsmail Bey gazete okurken, koyu bir gölge gibi, başucunda, azıcık geride, el pençe divan dururdu. Birilerinin geleceğini sezmiş olmalıydı bugün. Evin içinde dört dönmüş, yemeğine küsmüş, İsmail Bey'in gönül alma atılımlarını kibirle geri çevirmiş, nazlanmıştı. Biraz maraziydi Panter. Kendisi için fazladan bir şey yapılmasını sevmezdi. Ama o da İsmail Bey gibi, misafirlerin gelmeyeceğini, kim bilir belki de İsmail Bey'den çok daha önce sezmişti. Oturma odasının tam ortasına kurulmasının, Tanrı'nın bağışladığı bu iki kişilik yalnızlığa şükretmek ister gibi gözlerini yummasının, ikide bir iç geçirmesinin sebebi bu olacaktı.

İsmail Bey parmaklarını avucunun içine doğru büktüğü başparmağının üstüne kapattı. Ufak çapta bir başkaldırıydı bu. Uykuya karşı oynadığı küçük bir oyun. Sanki, böylece, kendi parmağı bile olsa, bir şeyi tutmuş, bırakmamış, ya da hiç unutmamış oluyordu. Başparmağını böyle avucunun içine gizleyişi öğrenilmiş bir şey değildi. Kalıtımsaldı daha çok. O kadar ki, bir gün, vapurda, karşısında oturan adamcağızın, başparmağını tıpkı kendisi gibi avucunun içine sakladığını görünce, bayağı şaşırmış, adamı, uzak akrabalığın o dar çemberine sokabilmek için olmadık benzetmeler yapmış, fakat bilinmeyeni sorarak deşme cesaretini bir türlü bulamamıştı kendinde.

Biraz daha sıktı başparmağını. Bacaklarını çözdü. İşte... Sol bacağını sağ bacağının altına alma vakti çoktan gelmişti. Kor makaslara benzetti kendini. Sessizliğini bozmak ister gibi boğazını temizledi. Güven telkin etmek ya da güç göstermek isteyen memurlar gibi öksürdü yalnızlığına.

Her akşam aynı vakitte gelen bir uyuşma vardı İsmail Bey'in hayatında. Etkisinde kaldığı karşı konulmaz bir güç, odada hiçbir yeri olmamasına rağmen, içeriye hiçbir eşyayı devirmeden usulca girebilen bir lenduha, varlığının suçunu başkalarına yükleyemediği neredeyse doğal sayılabilecek bir sıradanlık, hafiflik, kaypak bir şey...

Gözkapakları ağır ağır kapanırken, elinin de ağır ağır çözüldüğünü hissetti. Önce, yağmur sesine benzettiği bir şakırtı duydu. Sonra, uzaktan, elinde bir

zarf, belinde anahtarlarla soluk soluğa kendine doğru koşan bir adam gördü. Kımıldamak istedi, kımıldayamadı. Şişman, kırmızı yanaklı, tombul elli bir adamdı bu. Ter içinde İsmail Bey'in yanına geldi. Divanın önüne, sokağın parke taşlarının üzerine çömeldi. Koluna yapıştı İsmail Bey'in. Güçlükle nefes alıyordu. Zarfı uzattı. "Bilet sizin," dedi; "ne olur alın, artık gücüm kalmadı. Sizi her yerde aradım. Şehirde çalmadığım kapı, gitmediğim yer kalmadı. Oyun yalnız sizin için oynanacak. Perde yalnız sizin için açılacak. Ne kadar şanslısınız. Düşünün bir, hem seyirci, hem oyuncu olacaksınız. Kaç kişiye nasip olur bu? Hadi, acele edin... Çabuk. Beklemezler..." dedikten sonra uzaklaştı.

İsmail Bey divanından kalkarak yağmurun çiselediği ıslak parke taşlı yolda, elleri cebinde yürümeye başladı. Önce, yolun iki tarafında ışıkların yandığı evler vardı. Sonra ışıklar söndü, evlerin arası açıldı; iki üç servi, birkaç çınar geçti yanından. Ardından ağaçlar da silindi. Parke taşlı yol, bütün ıslaklığıyla dümdüz dalıyordu karanlığa... İsmail Bey, bir an yürümediğini, kendisi yerine yolun yürüdüğünü, onun kaydığını gördü. Birtakım ayak sesleri duydu; fakat bu ayak sesleri kendi adımlarından çıkmıyordu. Bir tiyatro efektiydi belki bu... Belki şu anda, görünmeyen bir adam, elinde, kimin olduğu belli olmayan pabuçlarla, onun ayak seslerini, yürüyüş hız ve ritmini taklit ediyordu. Ne kadar boştu bu dekor! Ne kadar ışıksız bir sahneydi burası! Ne kadar daha sürecekti bu yürüyüş? Acaba kim seyrediyordu şu an kendisini?

Yola baktı. Islak taşların üstünde, iki adım uzakta pembe bir ışık belirmişti. İsmail Bey durmak istedi, duramadı. Artık ayakları tamamen yerden kesilmişti. Nasıl bir yoldu bu? Yoksa altı boş muydu? Pembe ışık genişledi, biraz daha, biraz daha genişledi, bir parke taşının sınırlarına dayandı, taşı bütünüyle pembeleştirinceye kadar... Sonra, birden taş yolun pespembe, ardından simsiyah kesildiğini gördü İsmail Bey. Sanki biri ışıkları ayarlıyordu. Etrafına bakındı, kimseyi göremedi. Çok geçmeden, pembe ve siyah taşlardan yapılmış sonsuza doğru hızla kayan bir zemin belirdi önünde. Önce, siyah taşlardan çekindi. Ağızları düzgün oyulmuş derin boşluklar olmasından korktu bunların. Sonra, pembelerden. Nihayet, bir şekilde yürümesi gerektiğini düşünerek, iki renk arasında bir karar vermek zorunda hissetti kendini. Ama zemin kaydığı için, sadece pembelere basmak, zıplamasını gerektirecekti. Düşündü: Çaprazlama bir zıplayış seçecekti kendine.

Yolun düzgün kaymasını ummaktan başka çaresi yoktu. Korktuğu bir şey de, bu kaypak zemin üstünde, sonsuza kadar zıplayacağı ihtimaliydi. Yalnız mıydı gerçekten? Başkaları yok muydu? Etrafına bakındı. Uzakta, kendisi gibi zıplaya zıplaya yürüyen bir kambur gördü. Onun da kendisine çaprazlama bir yol seçtiğini fark etti. Öyleyse yolları bir noktada kesişecekti demek... Evet. Adam gitgide yaklaşıyordu. İsmail Bey, hızını artırarak yolcuya el etti. Kambur, hızını bozmadan ileriyi işaret ederek bağırdı:

-"Gece yarısı, pembe 01'den bir tren kalkıyor. Haberiniz var mı?"

Tuhaf bir soruydu bu.

-"Yok," diyebildi İsmail Bey. "Nereden dediniz?"

-"Pembe 01..." "Siz yeni mi geldiniz?"

-"Evet."

-"İkide bir durup etrafınıza bakınmanızdan anlamalıydım. Beni takip edin. Yalnız arada iki taş mesafe bırakın. Çarpışmayalım. Tamam mı?"

-"Peki."

-"Adınız ne?"

-"İsmail. Sizinki?..."

-"Unuttum..."

-"Anlamadım..."

-"Unuttum dedim. Hafızam sıfır. Zıplama beyinde hasar yapar. Ta ne zamandır oradan oraya zıplayıp duruyorum. Pembe taşlarda taşıt yok denecek kadar azdır. Fıtık var mı fıtık?..."

-"Yok."

-"Neyse...Kalp?..."

-"Arada sırada yoklar."

-"Dikkat edin. Derin nefes almayı unutmayın."

-"01'e kaç taş kaldı?..."

-"Bir şey kalmadı."

-"Peki, tren nasıl gidiyor. O da mı zıplıyor burada?"

-"Onu 01'de göreceğiz."

-"Nereye gidiyor?..."

-"Çok soru soruyorsunuz. Ne bileyim ben... Hele bir binelim, o zaman sorarsınız!..."

-"Tren pembe siyah farkına sizin benim gibi aldırış etmiyorsa ne olacak?"

-"Valla ben zıplamaktan bıktım. Tren ister zıplasın, ister zıplamasın. Nereye götürürlerse oraya gideceğim. Siyahtan gitmiş, pembeden gitmiş... Fark etmiyor artık."

-"Siz rengi nereden buldunuz?"

-"Anlamadım? Nasıl yani?..."

-"Pembe rengi nasıl seçtiniz? Nasıl buldunuz?..."

-"Hatırlamıyorum."

-"Bir anısı olmalı."

-"Yok."

-"Anısız olur mu hiç?..."

-"Oluyor işte."

İsmail Bey sustu. Ötede, gitgide küçülen ve çocukların peşlerinden sürükledikleri oyuncakları andıran beyaz bir tren görmüştü. Derin nefes aldı. Bu kaypak zeminde durmaya gelmiyordu. Hemen geriye gitmeye başlıyordu

insan. Yeniyle terini silmeye çalıştı. Trenin zıplayıp zıplamadığını görebilmek için gözlerini kıstı:

-"Eyvah. Zıplamıyor. Gördünüz mü zıplamıyor işte."

-"Gördüm gördüm..."

-"Küçülüyor üstelik. Demek ters yönde."

-"Merak etmeyin, birazdan büyür."

-"Hani pembe 01'de bekleyecekti?"

-"Tasalanmanıza gerek yok. Bu tren herkesi bekler."

-"Beni aldattınız."

-"Ne yapayım? Safsınız. Tren zıplar mı hiç?"

-"Biz zıplıyoruz ya!..."

-"Zıplayan sizsiniz!"

-"Anlamadım?!..."

-"Ben siyah pembe ayırdetmem. Bakın!..."

Adam kahkahalarla gülmeye başlamıştı. Pembe siyah ayırt etmeden zigzaglar çiziyor, perendeler, taklalar, ters perendeler atıyor, sonsuza uzanan pembe-siyah zeminin üstünde kayıyor, İsmail Bey'in etrafında geniş çemberler çizip uzaklaşıyor, sonra tekrar yaklaşıp ensesine ya da sırtına bir tokat indirecekmiş gibi yapıp kaçıyordu:

-"İsmail Bey, buraları pembe siyah değil, ebruli,"

-"Efendim?..."

-"Siz göremiyorsunuz. Burada kurduğunuz renklerden eser yok. Her yer ebruli, dedim."

-"Ben treni bekliyorum."

-"Hâlâ tren diyorsunuz İsmail Bey... Bu gidişle daha çok beklersiniz."

-"Ama büyüyor. Demek ters yönde değil. Bize doğru geliyor. Görmüyor musunuz?"

-"Daha çok beklersiniz..."

-"Nasıl olur? Yaklaşıyor..."

-"Daha çok beklersiniz, dedim. Duymadınız mı?"

-"Dikkat edin ezileceksiniz."

-"Ezilmem. Dans ediyorum ben."

-"Üstüme gelmeyin."

-"Gelsem ne olur?"

-"Ne olacak?! Çarparsınız bana."

-"Güldürmeyin beni. Hiç kimseye, hiçbir yere çarpmam ben. Geçerim. Varlığımı duymazsınız. Deneyelim mi?"

-"Treni kaçıracağım."

-"Hâlâ anlamadınız. Gelmiyor. Uyanın artık. Bir maket o. Bir oyuncak."

-"Uyanamıyorum."

-"Deneyelim mi? Hiçbir şey duymayacaksınız. Bu sefer aldatmayacağım

sizi, söz!"

-"Uyanmak istiyorum. Panter acıkmıştır. Annemin mezarı var. Karacaahmet'te. Kayıp. Gidemedim..."

-"Artık çok geç..."

-"Kalbiniz yok mu sizin?"

-"Yok."

-"Öyleyse deneyelim. Ne zaman isterseniz. Ben hazırım."

Kambur, İsmail Bey'in üstüne doğru gelip çarpacakmış gibi yaparak etrafında bir çember çizip uzaklaştı. Uzaktan bağırdı:

-"Buraları ebruli İsmail Bey. Son sahne başlıyor. Hazır mısın?"

Kendisine sen diye hitap edilmesi, İsmail Bey'in beynine bir balyoz gibi indi. Çaresizlikten başını öne eğdi. Adama baktı. Yolcu, İsmail Bey'in o ana kadar iğrenç bir fazlalık, bir biçimsizlik olarak gördüğü kamburunu okşuyordu şimdi. Bütün bunlar birer taklitten ibaret, diye düşünecek oldu İsmail Bey. Kambur omuzlarını oynatmaya başlamıştı. İsmail Bey'in bir et ve kemik yığını sandığı kamburunu beline kaydırmakla meşguldü. Çok geçmeden, elini, siyah gömleğinin içine kaydırıp zafer kazanmış gibi, bir çekişte, İsmail Bey'in pembe yastığını çıkarttı. Ardından, yastığı, başıyla omuzu arasına kıstırarak uyurmuş gibi yaptı. Yüzüne hem şımarık hem de masum bir ifade veriyor, parmak uçlarında gitgide hızlanarak dönüyordu.

İsmail Bey, yolcunun kamburundan kurtuluş dansını, gözlerini kocaman açarak, kıskanarak seyretti. Ardından adam, aniden hareketsizleşerek, İsmail Bey'in yastığını korkunç kahkahalarla havaya fırlattı. İsmail Bey, yere düşmeden yakalayabilmek için yastığı gözleriyle takip etmeye çalıştıysa da, pek bir şey göremedi. Basılmaması gereken siyah taşları bütünüyle unutmuştu. Şimdi korku içinde dört bir yana koşuyordu. Sahte kambur, ikiye katlanmış, yeri ve göğü işaret ederek ağzını burnunu buruşturuyor, gülmekten katılacak hale gelerek oraya buraya koşuyor, İsmail Bey'i taklit ediyordu.

-"Yastığın içinde ne vardı İsmail?"

-"Kuştüyü."

-"Başka?"

-"Bilmiyorum. Yeter artık."

-"Başka bir şey yok muydu?"

-"Bilmiyorum dedim size..."

-"Sadece kuştüyü vardı, öyle mi?... Al bakalım, işte bir kuştüyü fırtınası sana..."

İsmail Bey korkunç bir uğultu duydu. Uğultuyla birlikte gökten, kör edici parlaklıkta sayısız kuştüyü dökülmeye başlamıştı. Yolcu sustu. Kaskatı kesildi. Kuştüylerinin bütün bedenini kaplamasını ister gibi yüzünü göğe kaldırdı; kollarını yavaşça açtı. Bekledi. Kuştüyleri bütün bedenini kaplayıncaya kadar... Beyazlığını bütünüyle kuşandıktan sonra kollarını çırptı.

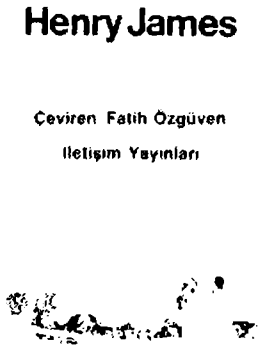
Bembeyaz bir martıya dönüşerek, çığlık çığlığa İsmail Bey'in üstüne doğru uçmaya başladı. İsmail Bey'in son gördüğü, martının kedi gözü gibi büyüyüp patlayan ve içinden başka martılar çıkan pembe gözleri oldu. Çarpmayı duymadı. Fakat duyduğu çığlığın gerçek olduğunu bildi.

Panter'in yüzünü yalayan pembe diliyle uyandı İsmail Bey. Kedinin acıkmış olabileceğini düşündü. Ortalık alacaydı. Nefti divanında doğruldu. Panter'in karnını doyurmak için mutfağa yürüdü. Tabak dolabından iki kase aldı, Panter'e seslendi:

-"Panter!?...Gel... Ciğer vaktin geldi kızım... Porselen kasede mi istersin cam kasede mi?.... Şimdi bak; miyavlarsan, cam kasede istiyorsun, miyavlamazsan porselen kasede. Üçe kadar sayıyorum: Bir...İki....Üç! Anlaşıldı. Porselen kasede istiyorsun. Evet; "Miyav", ama çok geç. Karar verildi... Üçe kadar saydım, sorduğumda cevap verecektin; ciğer porselene konmadan... İki kase birden kirletecek halimiz yok değil mi?... Sürtünme bacağıma... Hayır Panter, in oradan aşağı... Yerini bil. Al bakalım. Dikkat et, sıcak.

İletişim'den

Washington Meydanı/ HENRY JAMES



19. yüzyılın sonunda Henry James, roman teknik ve geleneğinde, çağdaşlarının ve hattâ bir sonraki kuşağın bile farketmekte güçlük çektiği sessiz bir kopuş gerçekleştirdi. Onunla birlikte roman yazma (ve dolayısıyla okuma) pratikleri, aynı zamanda romanın imkânı, dilin dünyanın ve öznelerin kuruluşunda oynadığı rol üzerinde düşünme gerekliliğinin bir ifadesi haline geldi.

Washington Meydanı James'in, gerçekçi ve romantik anlatı kalıplarına nisbeten daha sadık kaldığı ilk romanı. Bu yüzden, gerek James'in evrenini gerek modern romanın sorunlarını kavramak isteyenler için elverişli bir ilk adım.

KENTLEŞMEYE KAPİTAL BİRİKİM SÜREÇLERİ AÇISINDAN BAKMANIN SAĞLADIĞI AÇIKLAMA OLANAKLARI

İlhan Tekeli

Türkiye'de de pek çok ülkede olduğu gibi yaşanan hızlı kentleşme olgusu nüfus ve istihdam süreçleri açısından kavranmaya çalışıldı. Dikkatlerin, kente yeni gelen nüfusun kentsel yaşamla nasıl bütünleşeceği ya da kentlileşeceği üzerinde toplandığı yıllar içinde bu yaklaşımlar yeterli görüldü. Ama kentleşme olgusunu daha derinden kavramak istedikçe bu bakış açısı yetersiz kaldı. Yeni kavramsal çerçeveler geliştirme gereksinmesi doğdu.

Önce daha derinden kavrayan bir kavramsal çerçeveden ne anlaşılması gerektiği üzerinde duralım. Kentleşme ve kent olgusunu kavramakta kullanacağımız bir kavramsal çerçevenin üç şeyi başarmasını isteriz. *Birincisi,* kentleşme sürecinin evrimsel yönüne ışık tutabildiği gibi, dünya ekonomik sisteminde merkez-çevre farklılıklarının çözümlemesine de olanak vermelidir. Başka bir deyişle kentleşmenin dünya zaman ve mekanındaki farklılaşmalarını açıklayabilmelidir. *İkincisi,* kentleşmenin insana ve topluma ilişkin özellikleri yanısıra kent mekanının fiziki oluşumuna da açıklamalar getirebilmelidir. *Üçüncüsü* ise kentleşmenin siyasal kararlarla, başka bir deyişle de toplumsal mücadelelerle etkilenebileceğini göstermeye açık olmadır.

Kentleşmeye ilişkin yazında son yıllarda üzerinde durulan kapital birikim biçimleriyle, kentleşme ve kentin ilişkisini ele alan çalışmaların bu üç koşulu da yerine getirebilecek derinlik kazanma potansiyeli taşıdığı görülüyor.

Toplum bilimlerinde bir bilimsel katkının önemi, getirdiği kavramın doğuruculuğuna bağlı oluyor. Kavram ne kadar doğurucu ise o kadar yankı buluyor. İlgi alanının gelişmesine o kadar çok katkı yapıyor. Ama doğuruculuğu arttıkça da belirginliği azalıyor, değişik kişilerce farklı içerikte ve farklı bağlamda kullanılma olasılığı artıyor. Kapital birikim biçimi kavramının da kentleşme yazınındaki kullanımı bu özelliği taşıyor.

Burada biraz da olsa belirginliğe kavuşmak için, iki konuda netleşme sağlamak gerekiyor; *birincisi* toplumsal değişme ile kapital birikim biçimlerinin, *ikincisi* ise kapital birikim biçimi ile kentin ilişkisidir. Top-

lumsal değişme ile kapital birikim biçimlerinin ilişkisi konusunda toplum bilim yazınında zengin bir birikim var. Artı değerin nasıl doğduğu ve toplumda nasıl bölüşüldüğü başlangıç noktası. Bu kavramsal çerçeve, analize hem evrimsel hem de merkez-çevre ilişkileri içindeki farklılaşmayı gösterecek bir yapı kazandırıyor. Aynı zamanda da toplumsal mücadale ile ve siyasal kararlarla etkilenebilir olma özelliği getiriyor. Kent konusuna bağlamak için artı değerin nasıl bölüşüldüğü çözümlemesini bir adım daha ilerletmek ve toplumun değişik kesimlerince el konan bu artığın nasıl kullanıldığını yani tüketildiğini, yatırıma dönüştürüldüğünü de eklemek gerekiyor. İkincisi olan kapital birikim biçimi ile kentin ilişkisi ise yazında yeni gelişiyor. Kuşkusuz böyle bir analiz için olanaklardan biri kapital birikimi ile kenti özdeşleştirmektir. Kentin tümüne bir kapital olarak bakılabilir. Belli toplumların belli gelişme aşamalarında belli kentleri yarattığı söylenebilir. Eğer kentler arasındaki farklılıklar bizi ilgilendirmeseydi, çok makro bir analizle yetinebilseydik bu özdeşliğe karşı çıkmayabilirdik. Ama farklılıklara önem vermeye başlayınca kapital ile kentin ilişkisini daha ayrıntılı düzeyde kurmak gerekiyor. Yazında dört tür ilişki görülüyor. Birincisi kentin bir üretim alanı, artı değerin yaratıldığı yer olması, ikincisi var olan toplumsal formasyonun ya da üretim biçiminin yeniden üretildiği alan olmasıdır. Üçüncüsü, kentin alt-yapısıyla, üretim ve hizmet işlevli binalarıyla kendisinin de bir kapital birikimi olmasıdır. Dördüncüsü kentsel alanın yarattığı rantlarla artı ürünün toplumda bölüşülmesini, dolayısıyla kapital birikimini etkilemesidir. Kentin kapitalle olan ilişkileri işte böyle çok yönlü karmaşık bir yumak oluşturmaktadır. Böyle farklı ilişkiler üzerinde durunca, kapital birikim biçimleriyle değişik kent türlerinin arasında ilişkinin nasıl kurulacağı sorusuyla karşılaşırız. Bu sorunun yanıtlanması o kadar kolay değildir. Kent biçimlerinin aşırı belirlenmesi sorununun ciddi olarak gözönünde tutulması gerekir. Aynı kent formlarını yaratan değişik gerekçelerin bulunması her zaman söz konusudur. Benzer formlar değişik süreçlerin sonucu olabilir. Araştırmaların bugünkü gelişme aşamasında, söylenebilecek olan, araştırmaların kapital birikim biçimleriyle kent türleri arasında bire çoklu ilişkiler bulunabileceğini gözönünde tutarak sürdürülmesinin doğru olacağıdır.

Böyle bir araştırma programının bugün özellikle İstanbul'da yaşanan ya da yaşanmasına özenilen kentsel yeniden yapılanma sürecini daha iyi anlamamıza yardımcı olacağını düşünüyorum. Türkiye İkinci Dünya Savaşı sonrasında hızlı kentleşme sürecine girdiği zaman, hem hızlı kentleşmesini hem de sanayiileşmesini gerçekleştirmek için kapital birikimine gereksinmesi vardı. Oysa kapital birikim hızı düşüktü, her iki kesimin de kapital gereksinmesini birden sağlamasına olanak yoktu. Türkiye'de siyasal sürecin yaptığı seçmeler sanayiideki kapital birikimini hızlandırırken, büyük sermayeyi de bu

alana çekmişti. Kentin yapılanması küçük sermayeye ve ucuz emeği üreten gecekondulara bırakılmıştı. Kent içinde sermaye arasında bir iş bölümü ortaya çıkmıştı. Kentte sanayiinin yarattığı artı değere büyük sermaye el koyarken, kentin yapılaşması sürecinde doğan artı değer toprak sahipleri ve yapsatçılar arasında bölüşülüyordu. Kent içi ulaşım hizmetlerinin üretilmesi de büyük ölçüde bir küçük girişimcilik türü olan dolmuş ve minibüslere bırakılmıştı. Bu küçük girişimciler kenti, kentin modern kısımlarını, yağ lekesi halinde büyüyen çok yüksek yoğunluklu bir kent haline getirmişti. Kente gelen geniş emekçi grupları bir yandan kentleşmeyi ucuzlatarak büyük sermayenin kontrolündeki sermaye payını artırıyor, diğer taraftan emeğin yeniden üretimini, dolayısıyla ücreti ucuzlatarak, büyük sermayenin denetlediği artı değeri çoğaltıyordu.

1980 sonrasında Türkiye'de uygulanan ekonomik politikaların, büyük sermayeyi kentin yapılanmasında doğan değerlerden pay almaya doğru ittiği görülmektedir. Fiziki formu küçük sermayenin faaliyet ölçeklerine uygun olarak belirlenen bir kentten, büyük sermayenin birikim güdülerine ve faaliyet ölçeklerine göre belirlenen bir kente geçiş gerçekleştirilmek isteniyor. Çok büyük ölçekli toplu konut projeleri, büyük mütcahhitlik firmaları ve yap-sat-devret yoluyla yapılan altyapı projeleri, gökdelenler, uluslararası ticaret merkezleri, ve ülke içi birikim yetersiz olunca büyük dış borçlanma olanakları, hep bu değişmenin habercileri.

Önce Türkiye'nin bugünkü gelişme düzeyinde sermaye birikim yolunu değiştirip kentleşmeye bu kadar büyük kaynaklar ayırması olanaklı mı sorusu yanıt bekliyor. Sonra, eğer bu olanaklı ise büyük sermaye kentinin oluşumunu, çelişkilerini, sorunlarını ortaya koymamız gerekir. Türkiye'nin son 40 yıllık kentleşme deneyimi, küçük sermaye kentinin koşullanmasını taşıyor. Büyük sermaye kenti küçük sermaye kentinin bazı sorunlarını aşacak, ama yeni sorunlar yaratacak. Hatta yaratmaya başladı bile. Bu sorunları kavramamızda kapital birikimine dayanan bir çerçeve bize oldukça yardımcı olacak gibi görünüyor.

SERMAYE BİRİKİM SÜRECİNDE KENTLER

Ayda Eraydın

Son yıllarda sermaye birikimi ve bu birikim sürecinin mekânsal ve sosyal sınıflara ilişkin boyutları yeniden gündeme gelirken, bu çerçevede sermaye birikiminin odağı olarak KENT'in tartışılması özel bir önem kazanmıştır. Yukarıda belirtilen konuların güncelleşmesi birbiri ile ilgili iki gelişmeden kaynaklanmaktadır: sermayenin uluslararası niteliğinin ön plana çıkması ve 1970'ler ekonomik krizi ile ortaya çıkan sermayenin yeniden yapılanma gereği.

Uluslararası nitelik kazanan sermaye ve kent olgusu üzerine geliştirilen tartışmalar, özellikle metropolitan merkezleri; uluslararası sermaye tarafından denetlenen ülkesel sistemlerin ana açılım noktaları olarak değerlendirmekte, aynı zamanda bu yerleşim birimlerinin ülkedeki alt kentsel sistemlerin işleyişini tanımladıklarını öne sürmektedir. Bu kısa özetlemeden de anlaşılacağı gibi, söz konusu yaklaşımlar az gelişmiş ülkelerin gelişme sürecini gelişmiş ülkelere bağımlılıkları çerçevesinde açıklayan bağımlılık kuramının bir uzantısı niteliğindedir. Genelleme düzeyi çok yüksek olan bu yaklaşım, kentsel sistemlerin gelişimi konusunda iki farklı grup bağımlı ülke tanımlamaktadır. Uluslararası ekonomi ile sıkı ilişkilere daha önceden girmiş olan ülkeler olarak tanımlanan birinci grupta, ekonomik ve demografik büyümenin tek ana merkez etrafında yoğunlaşmış olduğu veya ikinci bir merkezin gelişebileceği, buna karşılık uluslararası sisteme yeni giren ikinci grup ülkelerde bu yoğunlaşmanın daha düşük oranlarda gerçekleşeceği belirtilmektedir. Merkezleşme baskıları altında daha az kalan bu ülkelerde, ikincil merkezlerin göreli olarak pazarın gelişmesinden daha fazla yararlandıkları, hizmet ve hafif sanayileri kendilerinde toplayabildikleri, özellikle Latin Amerika literatüründe yaygın bir görüş olarak öne sürülmektedir. Ancak, ülke iç dinamiklerine ikincil önem veren bu tür bir yaklaşımın özellikle ülke düzeyinde yapılan çalışmalara kuramsal katkısı çok sınırlıdır.

Diğer yandan, krizle ilgili son çalışmalar, sermayenin dolaşım süreci içinde ortaya çıkan birikim fazlasının hangi çerçevede yeniden üretim süreci içine girebileceğinin ve bu kapsamda, sermayenin yeniden yapılanma sürecinde

mekânsal etkilerinin araştırılması şeklinde gelişmektedir. Bu kuramsal çalışmalar, yapısalcı öğretinin özellikle karşı karşıya kaldığı eleştirileri de göz önüne alarak, toplumdaki iç dinamikler, sosyal sınıfların özellikleri ve devletin bu çerçeve içindeki rolünün de içerilmesi şeklinde bir tutum izlemektedir. Bu yaklaşımların bir bölümü, yüksek soyutlama düzeyinde, eşitsiz gelişim ve bu eşitsiz gelişim içinde çevre mekânlarla gelişme odakları arasındaki ilişkiler konusunda ipuçları verirken, diğer bir bölümü özellikle sermaye fazlası nedeni ile krize girmiş ekonomilerde sermayenin kentlerde yeniden örgütlenmesini açıklamaya çalışmaktadır. Mekândaki dengesizliklerin sermaye birikiminin sürmesi, krizlerin önlenmesi ve kapitalist üretim tarzının sürekliliği için mutlaka gerekli olduğu (Browett, 1985), sermayenin mantığı çerçevesinde mekânın şekillendiği (Bradbury, 1985), sanayinin yeniden yapılanması ile sosyal yapıda ve mekânsal yapıda değişimlerin gerçekleştiği (Massey ve Meegan, 1982) gibi farklı içerikteki tartışmalar yanısıra, Castells (1972, 1978)'in çalışmalarının etkileriyle gelişen kent yapısının gelişimi ve değişimini açıklamaya yönelik farklı çabalar bulunmaktadır. Diğer yandan, bu tür ileri kapitalist ülkelerde sermayenin finansman kurumları dışına kayarak kentsel taşınmazlara yöneldiğini belirten ve sermayenin ikinci döngüsü olarak adlandırılan yaklaşım oldukça yaygın bir tartışma platformu bulmuştur (Harvey, 1981).

Ancak, gelişmiş batı ekonomileri ile azgelişmiş ülkelerin gerek yapısal farklılıkları, gerekse kriz döneminden farklı şekilde etkilenmeleri nedeniyle, yukarıda sözü edilen tartışmalar gelişmiş ülke dışındakilerin mekânsal yapılarında ortaya çıkan değişimleri ve özellikle kentsel gelişme olgusunu açıklamakta yetersiz kalmaktadır.

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda, Türkiye örneğinde sermaye birikimi ve kent olgusunu tartışırken üç ana kavramdan yola çıkarak, sermaye birikiminin özelliklerini kamu ekonomi politikaları ile şekillenen farklı ekonomik gelişme dönemleri boyunca irdelerken, sosyal sınıflar arası bölüşüm ilişkileri ve bu ilişkiler sisteminin mekânsal etkileşimi çerçevesinde kentleri değerlendirmek gibi bir çerçevenin ülke yapısı konusunda çok daha fazla bilgilenme sağlayacağı düşüncesi izlenen yöntemin ana hatlarını oluşturdu. Bu çerçevede, kentleri sermaye birikimi, sosyal sınıflar arası bölüşüm ve kamu müdahelelerinin bir bütün içinde yansıdığı bir mekân olarak görmekten öte, aynı zamanda bu sistemin ilişkilerini tanımlayan bir öge olarak değerlendirilmesi gerektiği kabul edildi.

Tartışmalara baz olarak çerçeveyi kurarken sermaye birikiminin kaynakları olarak üç öğe kabul edildi; göreli fiyat hareketleri ile sağlanan sermaye birikimi, işgücünün sömürülmesi ile ortaya çıkan daha çok sanayi sektörü için

geçerli olan birikim ve rantlar. Bu üç birikim biçimini mekânsal verilerin elverdiği ölçüde kentler ve kent dışı alanları gözeterek dönemlere göre incelemek daha sonraki değerlendirmelerin çıkış noktası oldu.

Yine tartışmaların sürdürülmesinde, sermaye birikimi ile sosyal sınıflar arasındaki ilişkilerin aşağıda belirtilen formlarda ortaya çıkabileceği görüşü bir değerlendirme bazı oluşturulmasında kullanıldı. Bunlardan ilk birikim modeli, yerel yönetici sınıfların uluslararası sermaye ile işbirliği içine girdiği ve eşitsiz değişim yolu ile veya üretime doğrudan el koyarak sermaye birikimi sağlaması; ikincisi, egemen grupların artı değeri ellerinde topladıktan sonra, yabancı firmalara giden payı da azaltarak, devlete ve milli burjuvaziye aktarması, üçüncüsü ise devlet ve yerel yöneticilerin çalışan sınıflarla birleşerek üretim üzerindeki denetimlerini artırmaları ve birikimin yaygın bir şekilde denetlenmesi (Poulantzas'tan aktaran Armstrong ve McGee, 1985) olarak tanımlanmıştır.

Farklı ekonomik politika, devlet müdahelesi, sosyal gruplararası bölüşüm ve kentsel gelişim bileşimlerini gözlemek olanağı yaratması nedeniyle yukarıda belirtilen ilişkiler 1923'ten bu yana olan zaman dilimi içinde irdelendi.

SERMAYE BİRİKİMİ-KENTSEL GELİŞME İLİŞKİLERİNDE FARKLI AŞAMALAR

Türkiye için 1920'lerden 1980'lerin sonuna kadar uzanan dönem, dış dünya ile olan ilişkiler ve değişik sosyal grupların yönetimdeki etkileriyle şekillenen ekonomik politika seçmeleri ile tanımlanan dönemlere ayrılmaktadır. Kimi zaman benzer ekonomik politikaların ve bu çerçevede benzer sermaye birikim ve bölüşüm süreçlerinin gündeme gelmesine karşılık, kentin işlevi, değişmiş bir sosyal ve ekonomik yapıda farklı bir nitelik kazanmıştır.

Kentlerin sermaye birikim süreci içinde üstlendikleri işlevler üç dönemde büyük farklılıklar göstermektedir. İlk dönem (Cumhuriyetin kuruluşundan 1950'lerin ortasına kadar) tarımsal üretimin ağırlıklı olduğu ve genellikle farklı politikalara dayalı olarak sanayi oluşturma dönemi olup, bu dönemde kentler özellikle göreli fiyat hareketleri ile tarımsal birikimin üretken sektörlere, diğer bir deyişle sanayiye aktarıldığı bir *sermaye birikiminin dönüşüm alanı* olarak ortaya çıkıyor. Kentsel sınıflar arası bölüşüm ilişkilerinin henüz yeni birikim kanallarını geliştirecek derecede önem kazan-

mamış olduğu izlenmekte. Bu nedenle nüfus hareketlerini göreli fiyat değişimleri, tarım-sanayi ikilemi üzerinde açıklamak mümkün olmaktadır. Doğal olarak, birikim sürecinin kırsal kesimde yoğunlaştığı dönemlerde kentlerin çekicilikleri ve büyüme hızları daha düşük gerçekleşmiştir.

1950'lerin ortasından özellikle 1980'lere kadar olan ikinci dönemde artık kentin kendisinin bir birikim odağı olduğu, bu birikim sürecinin, artık tarım kesimindeki değişmelerden çok daha kısıtlı ölçüde etkilendiği görülmektedir. 1950'ler sonrasında artık kentsel sektörler ve sosyal kesimler arası bölüşümün önem kazandığı ve kentsel rantların üretim sektörleri ile birikimin yönlenmesi açısından rakip durumuna girdiği izlenebilmektedir. Böylelikle daha önceki dönemden farklı olarak *kentler sermaye birikiminin oluştuğu ve aynı zamanda üretken sermaye döngüsünün kırıldığı* noktalar olarak ortaya çıkıyor. Değişen tüketim normları ile, sanayi sermayesi ile belirli bir çerçevede birliktelik sağlayan ve birikimi hızlandıran kentler, bir ölçüde konut ve özellikle arsa spekülasyonu ile sermayenin birikim döngüsünü yavaşlatan bir nitelik de kazanmışlardır.

Bu bağlamda, bu birikim evresi içinde ortaya çıkan gecekondunun kentlerin birikim işlevlerinin yavaşlamaması görevini üstlenen, bu nedenle de politik iktidarlar tarafından da benimsenen, aynı zamanda kırsal kesimde aile içi emeğin sömürüldüğü küçük meta üretiminin sürdürülmesini sağlayan, bir mekanizma olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Üçüncü dönem olan 1980 sonrası ise, Türkiye'nin dünya ekonomik sistemi ile daha sıkı ilişkiler kurmak yoluna girdiği ve metropoliten kentler-dış ilişkiler-dış kaynak transferlerinin gündeme geldiği bir dönem olarak algılanmakta ve bu dönemde sermayenin uluslararası niteliği ile kentlere yeni işlevler ve kent mekânında da yeni zorlamalar yaratacağı konusunda ipuçları ortaya çıkmaktadır. Merkezi yönetim yanısıra yerel yönetimlerin sosyal sınıflar arası bölüşümde etkisi olduğu ve yeni birikim kanalları yarattığı izlenmektedir. Özellikle metropoliten kentlerin yapay bir şekilde olsa da saçaklanma eğilimi içine girmesi, bu bağlamda yeni örgütlenmelere gidilmesi, kentsel yatırımların gerekliliği konusunun gündeme gelmesi ve *toplu tüketim normlarının kentlerde önem kazandığını* belirlemektedir. Ancak bu olgular ortaya çıkarken, gelir bölüşümündeki bozulma, ekonomik kriz sonundaki toparlanma döneminin gerçekleşmediğini de ayrıca belgelemektedir.

EKONOMİK POLİTİKALAR, SERMAYE BİRİKİM SÜREÇLERİ VE KENTSEL GELİŞME

Yukarıdaki bölümde tanımlanan üç dönem boyunca devletin izlediği ekonomik politikalar, sosyal sınıflar arası bölüşüm, sermaye birikim biçimi ve kentsel gelişme karşılıklı ilişkileri gözönüne alınarak aşağıda kısaca irdelenmektedir. Böylelikle, kentsel gelişme ve sermaye birikim süreçleri tarihsel bir bakış açısı içinde gözden geçirilerek daha önce tanımlanan kentlerin bu süreç içinde farklılaşan rolüne bir veri tabanı sağlanmaktadır.

Birinci Dönem: 1923-55 Döneminde Sermaye Birikim Kanalları ve Kentler

Kentlerin ana işlevlerinin değişmediği bu dönem boyunca, devlet müdaheleleri ile bölüşüm ilişkileri ve sermaye birikim süreçleri ile kentsel alanların gelişmesi alt dönemlerde farklılıklar göstermektedir.

Genel hatları ile özetlenecek olursa *1920* 'ler Türkiye'nin dünya ekonomisine hammadde satıp, buna karşılık tüketim malı aldığı, görcli olarak liberal ekonomik düzenin sürdürülmeye çalışıldığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir.

Ancak sermaye birikim süreçleri açısından Cumhuriyet öncesi dönemlerin getirdiği bazı önemli yönlendirmeler vardır. Bunlardan ilki Lozan Antlaşması'na göre sanayi sektörlerine sağlanan kısıtlı koruma olanağının bir dışsal veri olarak ortaya çıkması, ikincisi yabancı tekeller tasfiye edilmeye çalışılırken devlet tekellerinin oluşturulması, üçüncüsü ise yeni yabancı sermaye ile yerli ortaklık ilişkilerinin devletleştirilmelerle birlikte yürümesi şeklinde özetlenebilmektedir.

1913 yılında çıkarılan Özel Girişimleri Desteklemc Yasası ile 1927 yılında düzenlenen Teşvik Yasası'ndan yararlanan sanayi firmaları sayısı önemli artışlar göstermekle birlikte (Ökçün, 1971), 1920'ler, tarım sektörünün bir toparlanma dönemi olarak tanımlanmaktadır. Bu dönemde tarım sektöründeki aşarın kaldırılması ve dolaylı vergilerin gündeme gelmesi ile vergi yükünün kırsal kesimden kentsel kesime aktarılması ve görcli fiyat hareketlerinin tarımsal ürünler açısından olumlu şekillenmesi 1920'lerdeki birikim süreçlerinin karakteristiğini tanımlıyor.

Kısaca, kırsal kesime bir gelir transferi söz konusu iken, diğer taraftan imtiyazlı özel kişiler ile yabancı ortaklıklar geliştirmiş olan kesimlerin bu birikimden daha fazla pay aldıkları izlenmektedir. Bu bağlamda bürokrasi ile te-

keller ve diğer imtiyazlı şirketlerin sıkı ilişkilerinden konu edilmektedir (Boratav, 1988).

Bu tür ekonomik politikaların uygulanmaya çalışıldığı ülkede, kentsel nüfusun toplam nüfusun %12,7'sine ulaştığı (1927'de nüfusu 20,000+merkezler tanımına göre), diğer bir deyişle kırsal nüfusun egemen olduğu bir yapı izlenmektedir. Kentlerde yaşayan nüfusun ise % 39'unun İstanbul'da (690,857) yaşadığı, ikinci büyük kent olarak 19. yüzyıl başından itibaren kapitalist ilişkilerin dış kaynaklarla da geliştirildiği bölgenin merkezinin İzmir olduğu görülmekte. 1927'de Ankara'nın nüfusu henüz İzmir nüfusunun yarısı kadardı (74,553). Ülkedeki, o güne göre önemli büyük kentlere bakıldığında, İzmir çevresindeki ovalarda, Çukurova ve çevresi ile Trakya'da kentlerin gruplar oluşturduğu ve en büyük şehrin yüksek başatlık indeksine karşılık, ülkede Osmanlı döneminde yönetsel-ticaret merkezi olarak işlev görmüş önemli ulaşım düğüm noktalarında yer alan çok sayıda merkez tanımlamak mümkün olmaktadır (27 tane 20,000+ nüfuslu yerleşim birimi var). Buna karşılık çok kaba hatları ile kentsel nüfusun %75'inin, toplam nüfusun %60'ının ülkenin batı yarısında yaşadığı saptanabiliyor. Bu yapının oluşmasında özellikle 1923-27 yıllarında nüfus artış oranının % 38.6'sını oluşturan göçlerin, özellikle Trakya ve Marmara bölgesine yönelmesinin etkilerinin de düşünülmesi gerekmektedir (Geray, 1962).

Nüfus dağılımı ile ilgili ilk veriler 1927 ve 1935 yıllarına dayandığı için incelenen dönemle tam karşılık bulmamakla birlikte genel eğilimleri yansıtabilecekleri varsayıldığında ise, 1927-35 döneminde toplam nüfus artışının kentsel nüfus artışından fazla olduğu ilk önemli gözlem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumun yurt içine ve dışına olan göçlerle etkilendiği kabul edildiğinde bile, kentlerin genel olarak çekim gücünün kısıtlı ölçüde geliştiğini göstermektedir. Ancak Cumhuriyetin kuruluş döneminde özellikle Orta Anadolu'da yer alan kentlerin göreli önemlerini (Doğu ve Batı Anadolu'daki pek çok kentte nüfus artış hızı doğal artışın altında kalırken) artırdıklarını izlemekteyiz. Bu saptama, Tekeli (1979)'nin Ankara'nın başkent olmasının nüfus yoğunlaşma eğrilerinin ülkenin batı kesimlerinden doğuya doğru aktarılması ve ülke mekânının bilinçli olarak şekillendirilmesi tezi ile desteklenmektedir. Ancak göreli artış hızlarının farklılaşması toplam nüfus artışının İstanbul'un göreli ağırlığı nedeniyle bu merkezde olmasını engellemediği, yanısıra diğer önemli kentlerde mutlak olarak nüfus artışlarının yüksek gerçekleştiği saptanmaktadır.

Nitekim 1927 sanayi sayımına göre, sanayi işyerlerinde çalışanların Ankara dışındaki büyük kentlerde yoğunlaştığı, İstanbul, İzmir ve Bursa'nın bu açıdan önem kazandıkları (sırasıyla ülke toplamının %16,6, 10,8 ve 3,8'i) ve Gazi-

antep, Adana ve Manisa'nın toplam sanayi işgücü içindeki paylarının %2'nin üstünde olduğu izlenmektedir.

Tarım lehine dönen iç ticaret hadlerinin kırsal kesimde göreli bir gelir artışı, böylelikle kırsal kesimdeki kısıtlı ölçüde gerçekleşen nüfus artışını emmesi söz konusu olurken, ancak tarımsal gerirden pay alamayan tarımsal verimliliğin düşük olduğu Erzurum, Elazığ ve Diyarbakır çevresi illerden özellikle yeni kurulan ve yeni iş olanaklarının yaratıldığı Ankara'ya yönelik bir nüfus akımı da olmuştur. İzmir'de ise 1922-25 yıllarında başlayan önemli imar hareketleri olmasına karşılık, nüfus artışının oldukça düşük gerçekleştiği izlenmektedir. Kentsel kesimde yer alan sanayi sektörü ile sağlanamayan birikimin dış açıklar kanalı ile kentsel kesime aktarıldığı, bunun da özellikle yönetsel ve finansal sistemi elinde tutan Ankara'ya yapılması, özellikle bu yıllarda imar hareketleri içinde yatırıma dönüşmüş olması, genel ekonomik çerçeve ile uyum göstermektedir.

1930'lara gelindiğinde, 1920-29 döneminde serbest ticaret, sanayi için düşük koruma düzeyi, tarımsal ürün artışı ve göreli fiyatların tarım lehine gelişmesi ile tanımlanan ekonomik politikanın, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı koşullarının etkisi ile büyük değişim gösterdiği ve 1930'ların bir yeniden yapılanma süreci olarak değerlendirilebileceği söylenebilmektedir. 1930'lar, farklılaşan ekonomik seçmelerin yerleşmeler sistemi üzerinde yarattığı değişimleri, ve ekonomik politika seçmelerinin sermaye birikim süreçleri ile kentsel gelişmeyi tanımlayıcı niteliğini ortaya koyan aydınlatıcı bir alt dönem olarak önem kazanmaktadır.

1920'lerde kısıtlı ölçüde sağlanan sanayi gelişmesi, 1930'larda sermaye birikim süreçlerine müdahaleleri de içeren devletçilik politikası sonucu önemli boyutlara ulaşmıştır. Bu dönemde yatırımlar gayrisafi milli hasılanın %10'u civarında gerçekleşmiş ve sanayinin milli hasıla içindeki payı iki misline çıkmıştır. Sanayi sektörü öncelikle sermaye birikiminin aktarıldığı alan olarak daha sonra birikim sağlaması açısından önem kazanmıştır.

Sermaye birikiminin bu dönemde iç kaynaklarla gerçekleştirilmiş olduğu gözönüne alındığında, bu dönemde sermayenin ana kaynağının tarım sektörü olduğu görülmektedir. Nitekim, Boratav (1987) bu dönemde iç ticaret hadlerinin tarım aleyhine olduğunu ve önemli bir sanayi birikimini destekleyebilmesi için tarım sektöründe üretim artışlarının gerçekleşmesi gerektiğini belirtmektedir. Nitekim, bu dönemde tarımda yapısal bir değişim olmamakla birlikte ortalama % 5'in üzerinde bir büyüme sağlanmıştır. Böylelikle iç ticaret hadlerinin olumsuz seyri üretimdeki artışlarla karşılanmış olup, bu durum teknolojik değişim olmasa bile gübre, kredi, tohum ve eğitim gibi ek mekanizmalarda sağlanan gelişmelerle sağlanmıştır.

Tarım üzerinde devlet denetimi çeşitli piyasalarla sağlanmış olup, bu şekilde sağlanan birikim kamu sanayi yatırımlarına dönüştürülmüştür. Bu sanayi yatırımlarının iki farklı sanayi türünde yoğunlaştığı görülmektedir. Bunlardan ilki tüketim malı üretimi yapan sanayi kolları (özellikle şeker, diğer gıda ve dokuma sanayi), diğeri ise daha çok ara malı niteliğinde olan sanayi kollarıdır (demir-çelik, kağıt ve kimya).

Kamu sanayinin gelişmesinin özel imalat sanayi yatırımlarını canlandırıcı rol oynadığı ve Sanayi Teşvik Yasası'ndan yararlananların hızlı bir artış gösterdiği (1927'de 470'ten 1932'de 1473'e) izlenmektedir. Boratav (1988) reel ücretlerde dalgalanmalar ve genellikle bir miktar gerileme sonucu 1930'ların sonuna gelindiğinde sanayi içi birikimin önemli boyutlara vardığını belirtmektedir.

Devletçilik politikası kapsamında sağlanan sanayi gelişmesinin önemli bir özelliği bu yatırımların yurt içinde azgelişmiş bölgeler de dahil olmak üzere yaygın olmasıdır. Bu özellik, öncelikle nüfusu küçük olan kentlerde sanayinin yer alması ile hızlı bir gelişmenin sağlanarak yeni odakların ortaya çıkmasına yol açmış , nüfusu 20,000'in altında olan Karabük, Kırıkkale, Batman, Gölcük, Ereğli, Nazilli gibi kentler hızlı bir nüfus artışı göstermişlerdir. Toplam nüfus artışının yurda olan göçlerle de desteklenerek, yıllık % 2.34'e ulaştığı bu dönemde özellikle 20,000-50,000 grubundaki kentlerin hızlı bir gelişme gösterdiği (yıllık % 4.97), buna karşılık birkaç örnek dışında büyük kentlerin büyüme hızlarının çok düşük gerçekleştiği görülmektedir. Ankara hızlı gelişmesini sürdürürken, İstanbul ve İzmir'de nüfus artış oranları çok düşük (sırasıyla yıllık %1.38 ve 1.45) olmuştur.

Daha önce tanımlanan ekonomik gelişme politikaları ile bütünleştirildiğinde, bazı ilişkileri yukarıda verilen kentsel gelişme sistemi ile bütünleştirmek mümkün olmaktadır.

Öncelikle, gerek tarım kesimindeki üretim artışlarının iç ticaret hadlerinin getirdiği olumsuzlukları azalttığı, gerekse tarımsal alanların bir bölümünün pazara açılmaması nedeniyle tarımda büyük çözülmelerin olmadığı, ancak kırsal alanlardan kentsel alanlara göç olgusunun başladığı görülmektedir. Sanayinin yaygınlaştırılması ve bazı küçük merkezlerin bu çerçevede devreye girmesi, alt kademede yer alan bu kentlerin hızlı nüfus artışını sağlamıştır.

Bu dönemde iç ve dış ticaretteki daralmalar, dolayısıyla ticaret gelirlerinin hızlı gelişme göstermemesi, ticari etkinliklerin önem kazandığı kentlerin çekiciliklerinin göreli olarak azalmasına neden olmuştur. Diğer bir deyişle, birikim sürecine yapılan önemli kamu müdahalesi, kentsel alanlar arasında yeni önceliklerin şekillenmesini sağlamıştır.

Buna karşılık II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik çalkantı dönemi olan 1940-45'te, doğal olarak kentlerin işlevleri ve gelişmeleri bir önceki dönemden çok farklı olmuştur.

1940-42 döneminde devletin çeşitli yeni örgütlenmeler aracılığı ile piyasa fiyatlarının altında el koyduğu tarımsal ürünlerin fiyatlarını bu yıldan sonra yükseltmesi ve belirli bir yüzdesinin sabit fiyatlarla satılabilmesi, tarımsal kesim lehine bir durum yaratarak bu dönemde, ekili arazilerdeki azalmanın getirilerini karşılayacak düzeyde olmuştur. Bu durumdan, özellikle büyük çiftçilerin yararlandığı, topraksız tarım aileleri ile ancak geçimlik üretim yapanların fayda sağlayamadığı açıktır. Dış ticaretin sürdürülebildiği bu dönemde, kentsel kesimde odaklanan işlevlerden sanayinin değil, ticaret fonksiyonlarının geliştiği izlenmektedir.

Mekânın şekillenmesinde ve bazı kentlerin öne çıkmasında da, yukarıda özet olarak tanımlanan bölüşüm ilişkileri ile birlikte savaş koşulları da egemen olurken, genel nüfus artış oranı önemli düşüşler göstermiş (yıllık % 0.90) buna koşut olarak kentsel gelişme oranı (yıllık % 1.66) da azalmıştır. Özellikle sınır bölgelerindeki kentlerin bu dönemde nüfus kaybettikleri, buna karşılık İç Anadolu'da iki büyük kent (Ankara ve Eskişehir) ve Çukurova bölgesinde yer alan kentlerin hızlı nüfus artışı gösterdiği izlenmektedir. Ayrıca, bir önceki dönemde sanayi yatırımı alan küçük kentlerin hızlı büyümelerine devam ettiği saptanmaktadır.

Kırsal alanın göreli gelir düzeyini yükseltmesi veya en azından koruması buna karşılık yeni sanayi yatırımlarının gerçekleşmemesi ve kentsel kesimde çalışanların ücretlerindeki göreli azalmalar sonucu ortaya çıkan yapı kent gelişmesi-birikim ilişkisini, geleneksel bakış açısı çok iyi açıklamakta. Bu durum, özellikle artan dış ticaret olanakları ve elde edilen sermaye birikimi gözönüne alındığında, dışa açılan kapılar niteliğindeki metropol merkezlerde beklenen hızlı nüfus artışları ile ilk bakışta desteklenmemektedir. Ancak, dış ticaret açısından önemli olan İstanbul ve İzmir'in ortalama kentleşme hızı ölçüsünde nüfus kazandıkları ve mutlak olarak önemli ölçüde ek nüfusu çektikleri de gözükmektedir.

1946 yılından başlayarak korumacı ve içe dönük politikaların gevşetildiği, ithalatın serbestleştirilerek artırıldığı, dış açıkların ortaya çıktığı, dış yardımların ve yabancı sermayenin kapital birikiminin önemli kaynaklarından biri olduğu, tarıma, madenciliğe ve altyapı-inşaat sektörüne önem veren bir dönemden söz etmek mümkündür.

1940-45'deki koşulların ardından gelen bu toparlanma döneminde, iç ticaret hadlerinin (yaklaşık) sabit olduğu ve savaş döneminde azalan sanayi

üretiminin kapasite kullanımının yükseltilmesi ile hızlı bir artış gerçekleştirmiş olduğu izlenmektedir. Yanısıra, 1930'dan itibaren fazla veren dış ticaret, 1945'dan sonra açık vermeye başlamış ve bu şekilde dış sermaye transferi yeniden söz konusu olmuştur.

Bu dönem kentleşme sürecinin hızlandığı ve kentlerin de toparlandığı bir dönem olarak gözükmektedir. Savaş döneminde azalan nüfus artış oranı yeniden eski düzeyine yaklaşmış, kentsel nüfus artış hızı yıllık % 2.99'a ulaşmıştır. Savaş sonrasında en hızlı büyüyen kent büyüklük grubunun 100,000'den büyük kentler olduğu izlenmektedir (yıllık % 3.16).

Bu dönem sonunda yapılan 1950 Tarım Sayımı, kentsel yerleşmelerin nitelikleri açısından önemli bilgiler sağlamaktadır. Metropoliten merkezlerle birlikte birkaç il dışında kalan illerde yer alan yerleşim merkezlerinde oturanların % 25'inden fazlasının toprak sahibi olduğu, bu oranın Batı, Kuzey ve Doğu Anadolu'da % 50'nin üzerine çıktığı görülmektedir. (Kent 10,000 + yerleşme + idari merkezler = 3406 şehir olarak tanımlanmıştır). Yine 1950 yılı verilerine göre Çukurova ve Güneydoğu'da kırsal kesimde ailelerin % 20'sinden fazlasının, Güneybatı Anadolu, Konya ve çevresi ve Doğu Anadolu illerinde ise % 10'undan fazlasının tarım toprağı olmadığı görülmektedir.

Topraksız aile oranının Batı Anadolu, İç Anadolu ve Karadeniz'de daha az olduğu ortaya çıkmakta, ancak özellikle Karadeniz ve İç Anadolu'daki merkezlerden önemli boyutlarda mevsimlik işgücü göçü olduğu anlaşılmaktadır.

Kent nüfus artış hızları ile yukarıda özetlenen bilgileri baz alan analitik çalışmalar, 1945-50 döneminde hızlı nüfus artışı gösteren merkezlerin, topraksız aile oranlarının yüksek olduğu yörelerde yer alan ve yapısı tarıma dayalı olmayıp, daha kentsel nitelik kazanmış yerleşmeler olduğunu göstermektedir. Bu durum, özellikle savaş dönemi boyunca artan mülksüzleşmiş nüfusun henüz büyük ölçüde kırsal kesim içinde yer aldıklarını, ancak değişecek bir ekonomik konjonktürde kırsal kesimde dönüşüme uğrayacak veya kırsal kesimi bırakacak bir güç oluşturduğunu göstermektedir.

Türkiye'deki kentsel gelişmeyi izlerken, 1950 yılı çok çarpıcı bir dönüm noktası olmakta ve *1950-1955 dönemi* kentlerin sermaye birikimi açısından yeni işlevler kazandığı bir geçiş özelliği göstermektedir. Doğal nüfus artışının da çok hızlı olduğu bu dönemde, nüfus artış hızı yıllık % 2.81 düzeyine ulaşmakta ve bir önceki dönemden % 41.2 dolayında fazlalık göstermektedir. Benzer şekilde kentli nüfus 1950-1955 döneminde % 7.25 artmıştır. Eldeki değerler, kentlerin hangi büyüklük grubunda olursa olsun, çok hızlı bir büyümenin gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Beklenebileceği üzere kentlerin hızla büyüdüğü bu dönemde tarımsal alanlarda çarpıcı dönüşümler gerçekleşmiştir.

Bu dönüşümlerden ilki özellikle dış yardımlarla beslenen hızlı makineleşmedir. (1948 yılından dış kaynakların tıkandığı 1956 yılına kadar 44,000'e yükselmiş). İkinci gelişme, ekilen alanlardaki önemli genişleme (%57), üçüncüsü ise gübre kullanımındaki artıştır (%489). Ancak, yapılan hesaplamalar üretimin %69.9 oranında arttığını göstermekte ve ekstansif tarımda bir genişleme ile açıklanabilmektedir.

Nitekim ürün paterninin değişimi konusunda yapılan analizler 1950'den 1960'lara kadarki dönemde bu değişimin çok kısıtlı kaldığını, Marmara Bölgesindeki Bursa, Sakarya, Kocaeli'de daha yoğun bir tarımın yaygınlaştığını, yine benzer bir değişimin Muğla ve Antalya'da izlendiğini göstermektedir.

Bu durumda Tekeli'nin (1978) belirttiği gibi, tarımdaki makineleşmenin işgücü talebini azalttığı, hayvanla sürülen alanlarda %40 artmış olduğu düşünüldüğünde fazla anlamlı değildir. Ancak, makineleşmenin girmesi, aynı zamanda ulaşım sisteminin geliştirilmesi, pazara dönük üretimin yaygınlaşmasını ve ortaya çıkan yeni dinamikler çerçevesinde tarımdaki sosyal yapının değişmesine yol açmıştır. Bu dönüşümlerden özellikle küçük meta üreticisi olan çiftçiler etkilenmektedir. Ortaya çıkan yeni kapitalist ilişkiler çerçevesinde bu üreticiler ile ortakçıların bir bölümünün kente göç etmesi söz konusu olmuştur.

1950-1955 döneminde iç ticaret hadlerinin sabit kalması veya tarım aleyhine dönmesi (Küçük, (1975) bu hadlerin sabit olduklarını belirtirken, Boratav (1987) tarım aleyhine döndüğünü rakamlara dayalı olarak veriyorlar) özellikle makineleşme sürecini tamamlamış büyük çiftçi karşısında küçük çiftçiyi zor duruma düşürmüş ve tarımda büyük birikim sağlanamadığı bir dönemde, tarım işçisi kullanma talebinin düşmesi ile topraksız tarım işçisini kentlere göçe zorlamıştır.

Kentsel alanların, doğal nüfus artışları dışında, bu dönemde 950 bin göç aldığı buna karşılık 1950 yılında yaklaşık 810 bin topraksız ailenin kırsal kesimde yaşadığı gözönüne alındığında, tarımdaki çözülmenin abartılmaması ve doğrudan traktörle bağıntılandırılmaması gereği ortaya çıkar; Akşit (1987) aynı görüşü çeşitli çalışmalara dayalı olarak öne sürmektedir.

Bu dönemde sanayi gelişmesine baktığımızda, sanayi gelişme hızının 1950-53 dönemi % 9'lar düzeyinde, 1953 yılında başlayan dış kaynak tıkanmaları nedeniyle 1953-55'te % 4'lerde kaldığı görülmektedir. Dönem sonunda düşüş

gösterse bile 1950'den başlayan hızlı sanayi üretim genişlemesinin kentlerin çekiciliğini artırdığı, bu gelişmenin de tarımdaki üretim artışından sağlanan artı değerin göreli fiyat hareketleri ile kentsel kesime aktarılması ile gerçekleştiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, artan tarımsal ürün ticari faaliyetleri beslemiş, birer ticaret merkezi niteliğinde olan kentlerde yeni olanaklar yaratmıştır.

Dış yardımların yanı sıra yabancı sermaye girişleri ülkedeki sermaye birikimini hızlandırırken (toplam sermaye yatırımlarının payı GSMH'nın % 14'ünün üzerine çıkmıştır), bu birikimin üretken olmayan altyapı yatırımları ve konut sektörüne aktarılması söz konusu olmuştur. 1950 yılında toplam yatırımların % 28.3'ü, 1955'te % 34.5'i konut yatırımları için kullanılmıştır. Böylelikle kentlerdeki hızlı nüfus artışı, sermaye birikiminin odaklandığı kentlerin, aynı zamanda bu birikimin yeniden üretilmesini önleyen bir işlev kazanmasına yol açmıştır.

1948'de 25 bin olan gecekondu sayısının 1953'e gelindiğinde 80 bin'e ulaştığı (Keleş, 1972) ve gecekondu alanlarının bu dönemde bir işgücü deposu olma, işgücü piyasasında ücretleri aşağıya çekme gibi özellikleri ile sanayi için çok büyük avantajlar sağladığı izlenmektedir. Ancak bu dönemde sermayenin sanayi sektörü yerine spekülatif amaçlara yöneldiği konusundaki veriler, sermayenin üretim döngüsünden ilk önemli kaçışını göstermektedir.

Özetleyecek olursak, serbest ticarete dayalı liberal ekonomik politikalardan, korumacı ve kamu sektörü ağırlıklı politikalara kadar farklı devlet müdahalelerinin sermaye birikimini yönlendirdiği Cumhuriyet'in başlangıcından 1950'lerin ortasına kadar olan dönemde, tarım ve sanayi sektörleri arasındaki sermaye transferleri kentsel gelişmeyi açıklamakta önem kazanmaktadır. Her ne kadar kentsel nitelikli ticaret ve sanayi sermayesi arasında çatışmalar izleniyorsa da, ana çıkar çatışması tarım ile kent kökenli sermaye arasında yer almaktadır. Tarımda sermaye birikiminin sağlandığı dönemlerde kentlerin büyümesi göreli olarak daha düşük olmakta, ancak tersi durumda devletin hangi çıkar gruplarını desteklediğine bağımlı olarak değişik kentler öne çıkmaktadır. Bu genelleme doğrultusunda kentleri tarım dışı birikim alanları olarak tanımlamak mümkün olmaktadır.

Sermaye Birikimi ve Kent İlişkisinde İkinci Dönem

1946'da başlayan serbest dış ticaret politikası dış ticaretteki sıkışmalar nedeni ile, 1950'lerin ortasında, kamunun tekrar sanayi yatırımlarına girmesi ve ithal ikameci politikalar uygulanması ile sonuçlanmıştır. Bu dönemde özellikle özel sektörün ortaklık paylarının önemli boyutlara ulaştığı, yeni KİT iştirakleri kurulduğu (Karacal, Eraydın, Buldam, 1980), ancak, bu dönem ka-

mu iştiraklerinin 1930 dönemine göre daha küçük ölçekli oldukları ve tüketim malı üretiminde yoğunlaştığı izlenmektedir. Diğer yandan bu gelişme, sanayinin yaygınlaştırılması gibi bir politika çerçevesi içinde yer almamaktadır.

Sanayi sektörlerinde çalışanların sayısı 1955-60 döneminde yıllık % 4.26 artış göstermiş olup, sanayi üretiminin de benzer orana sahip olması, sanayideki genişlemenin mevcut sanayi yapısından büyük bir farklılık göstermediğine işaret etmektedir.

İl bazında elde edilebilen sanayide çalışan sayıları, bu dönemde Sakarya ve Kocaeli'nin hızlı bir sanayi gelişmesi gösterdiğini, bu merkezleri Erzurum, Kayseri, Sıvas, Zonguldak ve Eskişehir'in izlediğini belirlemektedir. Ancak mutlak değer olarak bakıldığında toplam yaratılan işgücünün % 21'inin İstanbul, % 7.2'sinin Ankara ve % 5'inin Bursa'da sağlandığı ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan sanayi çalışanlarındaki artışları gösteren veriler ile kentsel büyüme hızları arasında anlamlı bir koşutluk olduğunu söylemek zordur.

Tarım sektöründe ise ekili alanların yaklaşık sınırlarına ulaşıldığı için, ekili alanlardaki genişleme çok sınırlı kalmış, döviz darboğazı nedeniyle yeni traktör ithali gerçekleştirilememiştir. (1955'te 41,030 olan traktör sayısı 1960'ta 42,505 idi.)

Bu dönemde, tarımdaki üretim değeri yılda % 1.62 artabilmiş, ancak genellikle uygulanan çeşitli politikalarla iç ticaret hadleri tarım lehine bir gelişme göstermiştir. Dönem sonuna gelindiğinde tarım sektörünün GSMH içindeki payı % 37'lere inerken, sanayi payının % 22'ye tırmandığı, hizmetler sektörünün ise % 40'ın üstünde katkı sağladığı izlenmektedir.

Doğal nüfus artışının 1923-85 döneminde, en yüksek hızına ulaştığı 1955-60'ta, kentli nüfus artışının % 8.73 gibi çok yüksek bir değere ulaşığı izlenmektedir.

1956'da başlayan döviz darboğazı nedeniyle traktör sayısındaki artışın kısıtlı olduğu, diğer bir deyişle tarımda mekanizasyonla gelen bir işgücü talep düşmesinin olmadığı, ancak iç ticaret hadlerinde 1957 yılından başlayan gerilemeye bağımlı olarak kırsal alandan belirli bir göç olacağı varsayılsa bile, bu durum % 8'lerin üstüne çıkan kentsel nüfus artışını açıklamakta yetersiz kalmaktadır.

Buna karşılık, iki nokta üzerinde durulması gerekli olmaktadır. Bunlardan ilki özellikle 1955-56 yıllarında başlatılan imar hareketleri, diğeri ise kamu kesimi altyapı yatırımlarıdır.

Sayısal verilere göre 1927-55 döneminde toplam kamu gelirleri içinde belediye gelirleri ve yatırımlarının payı % 7 civarında gerçekleşirken, 1955'te bu oranın %10, 1957'de % 20, 1960'ta ise % 16 olarak olduğu belirlenebilmektedir (Tekeli, Gülöksüz ve Okyay, 1976).

Diğer yandan altyapı ve hizmet sektörüne önemli boyutlarda yatırım yapılması ve toplam yatırımların GSMH içindeki payının % 15'lere ulaşması, sermayenin kentsel alanlarda çeşitli şekillerde yer aldığını göstermektedir.

Sermaye birikiminin en azından bazı marjinal işlerin yaratılmasına katkıda bulunduğu 1953'te 80,000 olan gecekondu sayısının, 1960'ta 240,000'e ulaşmasına dayalı olarak öne sürülebilir.

Yukarıdaki değerlendirmeler, özellikle 1950'lerin ortasından başlayarak Türkiye'de kentlerin sermaye birikiminin sağlandığı ve yeniden üretildiği, aynı zamanda rant gelirlerinin oluştuğu ve yeni ekonomik kanalların geliştiği odaklar olma özelliğini kazandığını belirtmektedir.

1950'lerin ortasında başlayan korumacı ve ithal ikameci politikalar, 1960'ların başında planlama etkinlikleri ile bütünleşen bir nitelik kazanmış ve 1974'te başlayarak 1977'de en üst noktasına ulaşan ekonomik kriz dönemine kadar büyük bir farklılık göstermeden sürdürülmüştür.

İzlenen ithal ikameci sanayileşme politikası ile *1960-75 döneminde* yıllık % 10'lara varan bir büyüme hızına ulaşılmış ve bu dönemde tüketim ve ara malları sanayinin kurulması sağlanmıştır. Ancak, yatırım malları sanayinin gelişmesinin kısıtlı olduğu bu dönemde kurulan sanayilerin dışa bağımlılığının yüksek düzeylere ulaştığı, bu deneyimi yaşayan pek çok ülkede olduğu gibi, burada da izlenmektedir. Bu dönemde tarım sektöründeki gelişmenin ise, daha düşük oranlarda (% 3.9) gerçekleştiği izlenmektedir.

Sanayi sektörünün hızlı gelişmesine karşılık en iyimser tahminle, küçük sanayi gibi gerçek anlamda sanayi tipi üretimin yapılmadığı sanayi kolları da dahil olmak üzere, 1960-75 arasında 572,254 kişiye istihdam sağlanmıştır. Aynı dönemde kentsel nüfusun 8.38 milyon kişi artmış olduğu ve 2.68 milyonun üzerinde işgücü piyasasına katılımın gerçekleştiği göz önüne alındığında, yaklaşık kentteki ek nüfusun beşte birine sanayi ve küçük sanatlar sektöründe iş olanağı sağlandığı görülmektedir. Geriye kalan işgücünün, hizmetler kesiminin çok farklı nitelikteki sektörlerinde istihdam şansı bulduğu söylenebilir.

Sanayi sektörü ve hizmetler sektörlerindeki büyüme GSMH rakamlarından da izlenmektedir. GSMH içindeki sanayi payı 1962-72 döneminde % 22.8'den % 30.7'ye, hizmetler sektörünün payı aynı dönemde % 40.8'den % 46.5'e

çıkmıştır. Bu iki sektörün büyümesi doğal olarak tarım aleyhine gerçekleşmiş, tarım sektörünün GSMH içindeki payı % 36.4'ten % 22.8'e inmiştir. Sektörel ağırlıkların değişmesi, sermaye birikim süreçleri için büyük önem taşımaktadır. Çünkü 1960'lara kadar ekonominin ağırlıklı sektörü olan tarım, giderek sermaye birikim kaynağı olarak önemini yitirmiştir. Bu nedenle de, daha önceki dönemlerde incelediğimiz göreli fiyatlar yolu ile tarımdan sanayiye veya ticaret sektörüne yapılan sermaye aktarımları, 1970'lere gelindiğinde ikincil bir öneme sahip olmakla kalmış, kent içinde birikim süreçleri ön plana çıkarken kentsel rantlar üretken sermayenin gelişiminde kaçak noktaları oluşturmuştur.

Artan nüfus baskısı, kentlerde konut ve arsa talebinin çok yüksek boyutlara varmasını ve ek rantlar oluşmasını sağlamış, bu nedenle de, bunlara özellikle sanayi yatırımlarına bir alternatif olma niteliği kazandırmıştır. Bu olgunun daha da büyük boyutlara varmaması, siyasi çevrelerin bilinçli bir şekilde gecekondu gelişmesine göz yummaları ile sağlanmış, gecekondu bu birikim sürecinde bir tampon olarak ekonomideki dengelçrin sürdürülmesi işlevini yüklenmiştir.

Gecekondu bölgelerinde yaşayan çoğunlukla hizmet sektörlerinde ve marjinal işlerde yaşayan kesim, ikinci bir önemli işlevi yüklenmiş görünmektedir. Kırsal kesimle bağlarını kopartmamış, çoğu kez tarım arazisini satmadan kentlere gelmiş olan gecekondulu (Kartal, 1983), Akşit'in (1987) belirttiği gibi işlenen arazi büyüklüğünün azalmamasını ve gelir transferi de yaparak küçük meta üreticiliğinin devamını sağlamış, tarımsal kesimde mevcut yapının çözülmesini engelleyici bir rol oynamıştır.

Yukarıda belirtilen iki önemli işlevi gözönüne alındığında, gecekondu gelişmesine göz yumulması, yasallaştırılması ve sürekli olarak imar aflarının çıkarılmasının mevcut ekonomik sistemin sürdürülmesi açısından gerekliliği açıkça ortaya çıkmaktadır. Gecekondu olgusu, sosyal sorunlar-çatışmalar çıkmadan sermayenin üretken sektörlere gidebilmesinin koşullarını hazırlamak görevini yüklenmiştir. Nitekim bu dönem sonunda konut yatırımlarının toplam yatırımların % 14.9'u düzeyine indiği izlenmektedir. Ancak, kontrol edilemeyen ve sanayiye gidebilecek sermayenin önemli bir kaçış noktası, bu dönemde arsa spekülasyonu olmuştur. Arsa spekülasyonu, sermaye birikiminin bir bölümünün arsa (konut) tüketim döngüsü içine girerek ancak kısıtlı ölçüde yatırıma dönüştüğü, diğer yarısının ise tüketime yöneldiği bir farklı kanalın oluşmasını sağlamıştır.

Bu dönemde hızlı nüfus artışı gösteren yerleşim birimleri araştırıldığında, farklı büyüklükteki kentlerin hızlı bir nüfus artışı gösterdiğini ve artan kentli nüfusun % 28.72'sinin üç metropoliten merkezde yer almasına karşılık, ku-

tuplaşmış bir yapıdan söz etmenin mümkün olmadığı görülmektedir. Özellikle Çukurova yöresindeki kentler ile Güneydoğu'daki yerleşim birimlerinin hızlı bir nüfus artışı gösterdiği, Batı ve İç Anadolu'da kentlerin gelişmesinin ise göreli olarak düşük oranlarda gerçekleştiği görülmektedir. İç pazara yönelik sanayileşmede, dış ilişkilerin sağlandığı merkezlerle birlikte, iç pazara yönelik üretimde avantajlı olan odakların da gelişebileceği kuramsal olarak öne sürülmektedir. Gelişmesi bu çerçeve içinde açıklanabilecek kentlerle birlikte, hizmet fonksiyonları ile ortaya çıkan, daha sonra özellikle rant türü birikimlerin bir gelişme dinamiği yarattığı bir dizi kentin de mevcut olduğu görülmektedir.

Özellikle 100,000-500,000 grubundaki bu kentlerde çok hızlı bir nüfus artışının gerçekleşmesi ve bu grubun toplam kentli nüfus içindeki payının artması (1960'ta % 13.1'den 1975'te % 26.8'e yükseliyor) sanayi açısından sınırlı bir birikimi olan bu kentlerde, sanayi içi birikimin yanı sıra rantlarla sağlanan sermaye birikimlerinin düzenli olmasa da çeşitli iş olanakları yarattığını göstermektedir.

Bu noktada kır-kent ilişkisini nüfus hareketleri bağlamında incelediğimizde, kırsal alanının yapısal özelliklerinin bu süreç içinde sermaye birikimi açısından önemini yitirdiği kanısını sağlamlaştıracak ögeler ortaya çıkmaktadır.

1960-75 döneminde toplam işlenen arazide artışın sadece % 6'da kaldığı, buna karşılık traktör sayısının 40 binlerden 150 binlere yükseldiği görülmektedir. Tarımdaki üretim miktarının % 85.27 oranında artması da önemli bir verim artışı sağlandığını göstermektedir. Bu verim artışının, özellikle tarımsal girdilerdeki artışlarla sağlandığı da ortaya çıkmaktadır. Ancak ürün paterninde gerçekleşen değişimin kısıtlı düzeyde kaldığı, yoğun tarım için kullanılan alanın 1960'ta toplam alanın % 11.4'ü iken, 1975'te % 21.39'a yükseldiği izlenmektedir.

Yukarıda sıralanan bu gelişmeler, tarımın ekonomi içindeki azalan önemini değiştirmeye yetmemiş, ancak gelir artışı yüksek olan alanlarda kırsal kesimden kentsel alanlara olan göçü azaltıcı bir işlev görmüştür.

İncelediğimiz ikinci dönemde, kentler artık sermaye birikiminin odak niteliğini kazanmıştır. Ancak kırsal alanla (tarım kesimi) kentsel kesim arasında göreli fiyatlar yolu ile yapılan sermaye transferi, kentsel gelişmeyi açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Buna karşılık sanayi içi birikim ve rantlar, sermaye birikiminde göreli önem kazanmaktadır. Özellikle sanayi içi birikim süreci, işçi-işveren grupları arasındaki mücadele ve devlet müdahalesi ile şekillenmektedir. Diğer yandan devlet, rantlar yolu ile elde edilen birikimleri

yönlendirmek için kentsel alanlarla ilgili çeşitli politikalar oluşturmak durumundadır.

1955-75 dönemi boyunca kısıtlı uygulamalar dışında, devletin kentlerle ilgili politikalar geliştirmede çekimser davrandığı, doğrudan sorumluluk yüklenmekten kaçınarak, imar planı sistemi içinde sermaye birikimini yönlendireceği varsayımını yaptığı izlenmektedir. Diğer yandan, konut gereksinimlerinin karşılanmasında bireysel taleplerin küçük çaplı üretimle karşılandığı bir yapının, sermaye birikiminin sanayi yatırımlarına yönlendirilmesiyle tutarlı olduğu görüşü ile bu sektördeki devlet müdahalesinin sınırlı kaldığı izlenmektedir.

Sermaye Birikim Sürecinde Kentlerin Yeni İşlevler Kazandığı Üçüncü Dönem

Ekonomik Kriz ve Yeni Sermaye Kanallarının Oluşumu : 1970'lerin ortalarına gelindiğinde, dünya ekonomik sisteminde yaşanan kriz Türkiye'yi de etkilerken, ekonomik yapıda tıkanmaların ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak, ilk yıllarda gözlenen bu sorunlara, dış borçlanmalar ve işçi döviz girişlerini arttırma girişimleriyle çözüm getirilmeye çalışılmış ve 1960'ların başından itibaren uygulanan politikalar fazla değiştirilmemiştir. Daha sonraki yıllarda ise, 1980 sonrasında sürdürülecek bir dizi politikanın uygulanmaya başlandığı izlenmektedir.

Ekonomik kriz dönemleri, özellikle bölüşüm ilişkilerinin değiştiği ve gelir dağılımının bozulduğu dönemler olarak tanımlanmaktadır. 1970'lerin son yarısı incelendiğinde, ücret dışı gelirlerin arttığı, buna karşılık sanayi içi gelir oranlarının düştüğü, ücretlilerin ise göreli durumunu koruduğu bir dönem olarak belirmektedir (Boratav, 1988).

Yaptığımız çalışmalara göre, sanayideki ücret dışı gelirlerin % 18 civarında gerilediği, bu gerilemenin büyük sanayi merkezlerinde daha düşük (ortalamaya yakın), yeni gelişen sanayi merkezlerinde ise önemli oranlarda olduğunu gösteriyor.

Tüm kriz dönemlerinde olduğu gibi, rant gelirlerinin büyük oranlarda artığı izlenmektedir. Bu gelir sahiplerinin bir bölümünün kriz sonrası dönemdeki yeni girişimciler olduğu söylenebilir. Ücretlerin düşmediği, sanayi gelirlerinin artış göstermediği bir dönemde sanayi içi birikim ve bu birikimin sanayi yatırımlarına kaynaklık etmesi söz konusu olamaz iken, dış kaynaklar yolu ile sağlanan yüksek birikim oranı yeni sanayi yatırımlarına gitmeyi mümkün kılmıştır. Dış kaynakların önemli bir bölümünün kısa vadeli borçlanmalar,

diğer bölümünün özel koşullarla transferi sağlanmış olan işçi dövizleri olduğu görülmektedir.

Kentler, kriz döneminden ekonomik anlamda etkilenirken, aynı zamanda siyasal çalkantıların yoğun yaşandığı merkezler olarak da öne çıkmışlardır. Bu durumda, tarımdaki daralmadan etkilenen kırsal nüfusun belirli bir kesiminin, kentlere göç etmeyi bir risk olarak gördüğü izlenmektedir. Bu nedenle, kentsel nüfus artış hızı bir önceki döneme göre az da olsa yavaşlamıştır.

Buna karşılık, ekonomik kriz döneminde sanayi yatırımlarının sürdürülebilmiş olması ve kentlerin eklenen işgücünün % 16.8'ine iş sağlamış olması, kriz döneminde değişen birikim koşullarının dış kaynaklarla düzenlenmesine bir örnek olarak sunulabilir.

1980 sonrası dönem yalnızca 20 yılı aşan bir süredir uygulanan ekonomik politikaların farklılaştığı bir dönem değil, aynı zamanda kentlerin sermaye birikimi açısından yeni işlevler kazandığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Cumhuriyet döneminden bu yana benzer politikaların uygulandığı dönemlerden farklı olarak, metropoliten merkezler, artan dış ilişkiler ve artan dış ticaret gelirleri ile toplam sermaye birikiminin oluşmasında ve dağılımında ağırlıklarını arttırmışlardır. Bunun yanı sıra, diğer büyük kentlerin de hızlı bir büyüme süreci içine girdikleri izlenmektedir.

Gerçekte, 1980-85 döneminde dış borçlar ekonominin gelişmesinde bir ana veri olarak ele alınıp, dış ticaret hacmindeki önemli artışlar ve kısıtlı da olsa, yabancı sermaye girişindeki hızlanmalar değerlendirildiğinde, özellikle büyük kentlerdeki gelişmeleri anlamak oldukça kolay olmaktadır.

Ancak kamu yatırımlarının hızlı bir artış göstermesi, özellikle altyapı yatırımlarında ortaya çıkan kümelenme, belirli kentsel merkezde olan yığılma eğilimini ikincil merkezlere veya daha da küçük merkezlere taşımakta ve kutuplaşmayı belirli bir ölçüde önleyici bir işlev de kazanmaktadır.

1978-85 döneminde kamu yatırımlarının özel yatırımlardan çok daha hızlı artarak (kamu yatırımında artış oranı % 25.6 özel yatırımda % 14) kamu sektörünün yatırımlardaki belirleyici rolünü sürdürdüğü izlenmektedir. Önceki dönemlerden önemli fark, bu yatırımlar içinde sanayi sektörünün payının büyük bir düşme göstermesi olmuştur.

1970'lerin sonunda başlayan dönemde metropoliten alanların göreli önemlerini artırmaları, yeni yönetim birimlerinin devreye girmesi ve büyük konut yatırımlarının başlatılması, önemli bir değişim noktasına ulaşıldığını kanıtlamaktadır.

Yönetim, krizden çıkış noktası olarak kentsel taşınamazlara yatırım yapmakla (gelişmiş batı ülkelerinde olduğu gibi) tercihini sanayi sermayesi yönünde değil, ticaret sermayesi yönünde yapmıştır. Bunun yanı sıra, özellikle inşaat sektöründeki şirketlere iç ve dış pazarlarda sermaye birikim kanalları ortaya çıkmıştır.

Ancak, burada temel sorun, üretim ve birikim fazlası olan toplumlarda bu tür müdahaleler yeni kanallar açmak işlevini görürken, Türkiye gibi üretim ve birikim darlığı olan bir ülkede, üretken yatırımlara bir alternatif oluşturmasıdır.

Gerek inşaat (konut) piyasası üzerindeki, gerekse yerel yönetimlere önemli kaynak transferleri şeklindeki müdahaleleri, toplu tüketim aşamasına geçiş olarak değerlendirmek, gelir dağılımındaki bozulmalar sonucu bazı sosyal sınıfların bu tür toplu tüketim mallarına ulaşma şansının hiç kalmaması nedeniyle şüphe götürür.

1980-1985 döneminde % 30'a yakın bir oranda azalan ücretlerin, 1985 yılı sonrasında da düşüşler gösterdiği izlenmektedir. Bu durum özellikle büyük kentlerde yoğunlaşan ücretli kesimin, sübvansiyonlarla belirli ölçüde düşük tutulsa bile, belirli kent hizmetlerinden yararlanmada zorluklarla karşılaştığı, konut konusunda ise artık piyasadan çekildiğini göstermektedir.

SONUÇLAR

Bu yazı, Cumhuriyet döneminde, ülkedeki kentsel gelişmeyi sermaye birikim biçimleri, devlet politika ve müdahalesi ve bir ölçüde sosyal sınıflar arası bölüşüm ilişkileri bağlamında tartışmayı amaçladı. Çok genel hatları ile ilişkilerin tanımlanarak ayrıntıya inilmemesi, istatistiksel verilerin de çok kaba çizgilerle özetlenmesi şeklinde izlenen yöntem, genel bir bakış açısı yakalamak amacına yönelik olduğu için, kimi zaman önemli tartışmaları dışlamak zorunda kaldı.

Ancak, bu tür genel bir bakış açısı bize şu tür tartışmaları yapmak açısından yarar sağlamıştır. Öncelikle, bugün azgelişmiş ülkelerdeki kentsel gelişmeyi anlamak ve yorumlamak için gündemde olan pek çok yeni kuramın yetersiz olduğu ve özellikle azgelişmiş ülkelerdeki sermaye birikim kanalları ile sosyal sınıflar arası ilişkiler ve devletin bu iki ögeye müdahale biçimlerini tanımlamak için yeni bir çerçevenin oluşturulması gereğini ortaya koymaktadır.

İkinci önemli tartışma, sermaye birikim süreçlerini kentleri bir öge olarak tanımlamadan yapılacak değerlendirmelerin, kentlerin yeni birikim biçimleri

oluşturduğu, sermaye birikiminin üretken yatırımlardan tüketime ve rantlar döngüsüne aktığı gözönüne alındığında, eksik olduğu şeklindedir. Nitekim, bu çalışmada 1950'ler sonrasında sermaye birikiminden söz edildiğinde, kent olgusunun devreye girmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü önemli tartışma ise, özellikle 1970'ler sonunda kentlerde krizle birlikte birikim kanallarının tıkanması nedeni ile oluşturulmaya çalışılan yeni kanalların, bu çerçeve gelir grupları ve bölüşüm ilişkileri ile bütünleşmediği için, yeni bir düzenleme gerektiği şeklindedir. Özellikle, örnek kentler bazında yapılacak bu tür çalışmaların daha önce özet şeklinde sözettiğimiz bütünlük içinde yeni bakış açıları sağlayacağı görülmektedir. 1980'lerin sonuna yaklaştığımız bu dönemde kentsel gelişme sürecinin, nüfus artış ögesinden öte, yeni bir sosyal yapı ve yeni birikim biçimlerinin kaynağı ve ekonomik politikalara yön veren bir siyasal karar sürecinin de merkezi olarak yeniden değerlendirilmesi gereği ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

Akşit, B. 1987, Kırsal Dönüşüm ve Köy Araştırmaları, *Türkiye'de Tarım Sorunu*, 11. Tez Dizisi, Uluslararası Yayıncılık, s. 11-30.

Armstrong, McGee, T. 1985, *Theatres of Accumulation*, Methuen: London.

Boratav, K. 1987, Birikim Biçimleri ve Tarım, *Türkiye'de Tarım Sorunu*, 11. Tez Dizisi, Uluslararası Yayıncılık, s. 84-106.

Boratav, K. 1988, *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*, Gerçek Yayınevi.

Bradbury, J. 1985, Regional and Industrial Restructuring Processes in the New International Division of Labour, *Progress in Human Geography*, s.39-63.

Browett, J. 1985, On The Significance of Geographical Space, *Journal of Urban Regional Research*, 9, s. 262-269.

Castells, M. 1972, *The Urban Question*, Arnold: London

Castells, M. 1978, *City, Class and Power*, St. Martin's Press: New York.

Geray, C. 1962, *Türkiye'den ve Türkiye'ye Göçler ve Göçmenlerin Gelişmesi (1923-61)*, Türkiye İktisadi Gelişmesi Araştırma Projesi No: 9, Ankara.

Harvey, D. 1981, Labour Capital and Class Struggles Around the Built Environment, editörler Dear, M. ve A.J. Scoatt, *Urbanisation and Urban Planning in Capitalist Society*, Methuen: London.

Karacal, H. Eraydın, A. ve Buldam, A. 1981, *İDT, KİT ve KİT iştiraklerinin Sermaye Yapıları*, DPT.

Kartal, K.S. 1983, *Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye'de Kentlileşme*,

Yurt Yayınları, Ankara.
Keleş, R. 1972, *Türkiye'de Şehirleşme Konut ve Gecekondu*, Gerçek Yayınevi.
Küçük, Y. 1975, *Planlama, Kalkınma ve Türkiye*, Bilim Yayınları.
Massey, D.B. ve Meegan, R. 1982, *The Anatomy of Job Loss: The How, Why and Where of Employment Decline*, Methuen: London.
Ökçün, G. 1971,*1920-1930 Yılları Arasında Kurulan Türk Anonim Şirketlerinde Yabancı Sermaye*, SBF: Ankara.
Tekeli, İ. 1978, Türkiye'de Tarımda Mekanizasyonun Yarattığı Yapısal Dönüşümler ve Kırdan Kopuş Süreci, *İç Göçler*, Hacettepe Üniversitesi: Ankara, s. 301-329.
Tekeli, İ. 1979, *Mekân Organizasyonlarına Makro Yaklaşım*, ODTÜ: Ankara.
Tekeli, İ, Gülöksüz, Y. ve Okyay, T. 1976, *Gecekondulu, Dolmuşlu ve İşportalı Şehir*, Cem Yayınları.

İşçiler ve Toplum

İspanya İşçi Hareketi ve Comisiones Obreras
Türkiye'de Neler Oluyor?

3

Seçim Sonuçları ve Yeni Dönem
Grevler ve Sosyalistler
Ekim Devrimi ve Sosyalist Demokrasi
Parti Tartışmalarında Bir Yönelim
Rus Marksistleri ve Öğrenci Hareketi
Demokrasi Hareketleri

4

24 Ocak Programının 8. Yılı
DİSK'in Kuruluş Yıldönümü ve Sendikal Sorunlar
Alman Devrimi'nin Yenilgisi: 1917-1923
Rus Populizmi Üzerine Notlar
Tariş Direnişi
İspanya İşçi Komisyonları

Zed Yayınevi Babayani Sokak No: 10 /2 Binbirdirek / İstanbul

TEKNOLOJİNİN GÖRÜNEN YÜZÜ

İhsan Bilgin

Fabrika, zanaat atölyesinin ve manüfaktürün evrilmesi ile ortaya çıkmadı. Dünya pazarının genişlemesi; girişimcilerin kendi başlarına davranabilecek ölçüde güçlenmeleri; geleneksel üretimden kopan işgücünün yaygınlaşması; merkezi devlet, düzenli ordu gibi toplu tüketim odaklarının büyümesi gibi bir dizi oluşumun paralelinde, geleneksel üretim tarzlarının kosmosuna yabancı bir dünya içinde vücuda getirdi kendini. Sadece ortaya çıkış biçimi değil, yayılma hızı ve ölçeği de, alışılmış sindirme ve içerme ritmine hiç uymuyordu. Bütün bir 19. yy. Avrupa tarihi, bu şokun farklı alanlarda, yerlerde ve biçimlerde yaşanış tarzlarının tarihi olarak yazılabilir.

Gerçi sınırları çizili coğrafyalarda yaşanan bir dünyada, farklı kültürlerin her karşılaşması bir şok etkisi yaratmış olmalıdır. Savaşlar, işgaller, sömürgeleştirme hareketleri hatta uzak mesafe ticareti, 19. yy.dan çok önceleri, böylesine karşılaşmalara neden olmuştu kuşkusuz. 19. yy. Avrupa'sındaki endüstrileşmenin bir farkı, dışarıdan olduğu kuşku götürmeyen bu köklü müdahelenin yabancı öznesini görememek, adlandıramamaksa, diğer farkı da görece kısa bir zaman aralığında bütün kıtaya yayılabilme yeteneğidir.

Endüstriyel teknolojinin başından beri saydamlığını korumasının ardında bu 200 yıllık toplumsal hafıza görülebilir. Kültür, gündelik alışkanlıklar, aile ne kadar dolaylı, ağdalı ve saklayıcı roller üstlendilerse, teknoloji de o kadar dolaysız, yüksüz ve yenileştirici oldu. Bakınca ardı görüldü. Koşulları ve etkileri isteniyorsa yandaş olunan, istenmiyorsa karşı çıkılan bir veri olarak kabul edildi. Teknolojinin kendisinden de geçen, dolayımlanan, böylece de koşullarının, etkilerinin, yüzyüze gelinme biçimlerinin kırılabileceğini tasavvur eden bir müdahale pratiği dile getirilemedi. En azından 1970'lere; bir yandan kitapları son yıllarda Türkçe'ye de çevrilen Andre Gorz, Ivan Illich gibi düşünürler, diğer yandan da B. Almanya gibi ülkelerde inisiyatif grupları, alternatif hareketler ortaya çıkana kadar... Bugün artık endüstriyel teknolojinin prizmasında kırılan bir ifade ve davranış biçimi, daha başından kabul etme eğliminde olduğu kısmiliği ile, Batı'nın kültür mozayiğinde kendine kalıcı

bir yer açmış gibi gözüküyor.

Teknolojinin apaçıklığına ve kendiliğindenliğine karşı bir vurgu 20. yy'ın ilk çeyreğinde de dile getirilmişti: Ama bugünkü negatif savunma stratejisinin tersine, toplumun bütününü ilgilendiren pozitif bir müdahale iradesi olmayı hedefleyerek. Endüstriyel üretimin büyük dönüştürücü gücünün gerektiği gibi yönlendirilemediği, 19.yy. liberalizmi içinde kendi haline bırakıldığı, bu nedenle de insanların yaşamını kolaylaştıran bir unsur olacağına, bir dizi problemin yaratıcısı konumuna takılıp kaldığı düşünülüyordu. Dolayısıyla endüstriyel üretimin reorganizasyonu bu dönemin başlıca temalarından biri oldu. Werkbund, Bauhaus gibi kurumlardaki eğilimlerin, Fordizm, Taylorizm gibi öğretilerden farkı, fabrika içindeki işlerliğin akılcılaştırılmasını kendi içinde bir hedef olarak görmeyip, üretim sürecine ilişkin öngörülerini, diğer yaşam alanlarına göre tematize etmeleridir. Bu yüzden işletmeciliğin sınırlı pratiği içinde konumlanmayıp, üretime ilişkin çeşitli süreçleri ve anları kültüralize etmeye yöneldiler. Endüstrinin rasyonalitesini üretim dışı alanlara, makinenin işlerliğini de tüketim nesnelerine, mobilyaya, binaya, hatta şehire taşımaya çalıştılar. Bu da ancak endüstriyel üretimin verili biçimlerinin reformu ile mümkün gözüküyordu. Üretim aracı, üretim süreci ve ürün arasındaki uyuşmazlıkları gidermek için üründen hareket ettiler. Bu uyumun, farklı üretim tarzları (artizanal-endüstriyel), farklı rol sahipleri (sermayedar-mühendis-işçi), farklı yaşam alanları (üretim-tüketim) arasındaki ahengi kurabileceğini umdular.

Bütün bu eğilimler, endüstriyel teknoloji ile ürünü arasındaki sorunlu ilişkiye "uyum" ve "ahenk" çerçevesi içinde bir sonuç aradı. Konstrüktivizmin kısmen doğuş koşullarından kaynaklanan özgüllüğü ise, bir sonuçtan çok, toplumsal dinamizmi uyaracak bir "başlangıç"a, "sıfır noktası"na yönelmiş olmasıdır. Yenilenme seferberliğinin toplumsal pratiklerin tümüne birden yayıldığı, toplumun bütünüyle radikalize olduğu Sovyet Devrimi ortamında aradıkları, "yeniden başlama"yı hem temsil eden, hem de sürdüren bir sembolizmdi. İç dinamiğe, sürece, yenilenmeye, soyutlamaya çağırarak kendini kuran bu sembolizm, bu saf ideolojik halinde uzun süre kalamazdı. Eklemlendiği yer Avrupa'daki çağdaşlarıyla paralellik gösterir: Nesneleri kendi tarihlerinden, dolayısıyla da kültürel yüklerinden kurtarıp sıfırlayan, aynı sürecin tezahürlerine indirgiyen endüstri tasarımı pratiği. Aslında sadece vardıkları yer değil, kaynakları da aynıdır: Her türlü görüntüyü kompozisyon ilkelerine göre soyutlayıp, ayrışmış renklerin ve geometrik formların biraraya gelişine dönüştüren De Stijl elemanterizmi. Avrupa'lı modernistlerin kağıt üzerinde saf resimle bina resmi (binanın ister plan resmi, ister cephe resmi olsun) arasındaki ayrımı ortadan kaldırışına benzer biçimde, Rus avant-garde'ları da, mekân içinde heykelle bina arasındaki farkı yok ettiler. Kostrüktivizmin farkı, iki

boyutlu kompozisyonları üç boyutlu konstrüksiyonlara dönüştürürken, geometrik formlarını teknolojik metaforlarla kurmuş olmasıdır.

Bütün benzerliklerine rağmen çağdaşlarıyla arasındaki kritik ayrım çizgisi tam da buradan geçer. Avrupa'lı modernistlerin, doğrudan yaşam deneyimlerinden geçen hafızanın kaydedebileceği herhangi bir şeyi çağrıştırmayan, kendisinden başka bir şeye benzemeyen ürünler yaptıkları yerde, onlar 100 yıllık endüstrileşme deneyimini idealize eden imajlara yöneldiler. Avrupa'lı öncüler modern dünyanın mantığını, endüstrinin ancak soyutlama ile keşfedilebilecek özünde yakalamaya çalışıp, bunun ifade biçimlerini ararken, konstrüktivistler, tarihin yeni öznesini, onun kendine has üretim pratiğini yücelten sembollerle donatmak istediler.

Ancak aynı sembolizm, konstrüktivistlerle kendi öncüleri arasına da belirgin bir sınır çizgisi çeker. Bunu anlamak için endüstriyel teknoloji ile kültürel referansları arasındaki ilişkinin tarihsel biçimlerine, yani 19. yy.'a dönmek gerekiyor.

Bugün artık endüstri içinde üretildiğinden kuşku duymadığımız nesnelerce kuşatılmış bir dünyanın içinde yaşıyoruz: Paketlenmiş her türlü ürün, beyaz eşya, elektronik cihazlar, hareketli inşaat araçları vb. Oysa bir endüstrileşme yüzyılı olarak bilinen 19. yy.'da, nüfusun belli merkezlerde yoğunlaşması, şehirlerin genişlemesi, işlevlerin ve tabakalaşmanın değişmesi, bunlara ilişkin mekânsal örgütlenmenin farklılaşması gibi, endüstrileşmenin maruz kalınan dolaylı etkileri bir yana bırakılırsa, fabrika dışında onunla doğrudan yüzyüze gelme imkânları çok sınırlıydı. Öncü sektörlerden biri olan tekstil sektörünün ürünleri, üretim sürecindeki dönüşümle ilgili dolaysız izleri taşımaktan uzaktı. Diğerinin, demir-çelik sanayiinin ürünleri ise, genellikle başka sektörlerde girdi olarak kullanılan bir ara-mal niteliği taşıdığı için, fabrikadan çıktığı haliyle tüketicinin karşısına çıkmıyordu. Dolayısıyla gündelik tüketim nesneleri aracılığıyla ifade edilemeyen modern teknoloji, genellikle dönüm noktası olarak kabul edilen otomobilin yaygınlaşmasına, yani 20. yy.'ın ilk çeyreğine kadar, bir yandan demiryolu taşımacılığıyla, diğer yandan da demir-çelik ve cam karışımı yeni anıtsal binalarla kendisini şehirlilere gösterme fırsatı buldu.

İşte III.Napolyon'un 19. yy. ortalarında, "Dev şemsiyeler istiyorum. Hepsi bu kadar!" sözleriyle kastettiği, çağa özgü bu yeni toplanma mekânlarıydı: Tren garları, pasajlar, büyük dükkânlar, fuarlar... Aslında mahkeme, hapisane, kütüphane, müze gibi yeni türden işlevlerle donanan binaları yaygınlaştırmak Fransız devleti için, daha devrimin yatışmasını hemen izleyen yıllarda sorun olmuştu. Politeknik okulu, bu ihtiyacı karşılayacak sayıda teknik elemanın süratle yetişmesi için o yollarda kurulmuş; yöneticisi Durand da, kullanışlı

Resim 1: St. Genevieve Kütüphanesi, H.Labrouste (1843)

bir eğitim programı oluşturmak için, tarih içinde oluşmuş yapı repertuarından, herkesin kolayca ulaşabileceği sistematik bir öğreti türetmişti. Burada yeni olan, artık "stiller" olarak adlandırılmaya başlanan farklı tarihsel arkitektonik bütünlükler arasında diğer tarihselci eğilimler gibi seçim yapmayıp , hepsini birden mümkün kılan, dolayısıyla tarihsizleştiren "tarafsız" bir analize tabi kılmasıdır. Yüzyıl başındaki bu yeni öğreti ancak eski türden binaların "doğru" şemalar ve oranlarla yeniden-üretilmesini garanti edebiliyordu. 19. yy. şehirlerinin yeni sembolleriyle Durand'ın akli bir bilgiler bütünü türetmeye çalıştığı yapı geleneği, yüzyıl sonuna, hepsini birden içeren teoriler ortaya çıkana kadar, aynı bütünün parçaları olarak görülmediler.

Aslında malzemesiyle, işleviyle, biçim vericisiyle birbirinden tamamen ayrışan bu mühendislik ve mimarlık yapıları arasında bir etkileşim imkânı

arayan tavırlar da, istisna sayılamayacak kadar yaygındı ve zamanın etkili kişilerinden geliyordu. Örneğin Schinkel 1820'lerdeki İngiltere ve Fransa gezilerinde ağırlıkla yeni malzemeleri imkânlarıyla ilgilenmiş, demirin oralardaki köprü, depo, fabrika gibi pratik amaçlı yapılarla sınırlı olan kullanımını prestij yapılarına da taşımaya çalışmıştır. Ancak bu yeni malzemeden geleceğe dönük prensipler türetmeyip, onun konstrüktif imkânlarıyla taş, tuğla, ahşap gibi geleneksel malzemelerin bilinen çözümlerini biraraya getirmekle yetiniyordu. Labrouste, kilise yapılarında demiri bir yardımcı konstrüksiyon elemanı olarak kullanan Schinkel'den daha da ileri gidip, Paris'teki Sainte Genevieve (1843) ve Milli (1867) kütüphanelerinde, zeminle teması kuvvetli masif dış kabukların içini tümüyle saydam ve hafif bir demir konstrüksiyonla kuruyordu (Resim 1). Schinkel'in hocası Gilly'den beri, mimarın geleneksel formasyonu ile mühendisin modern-teknik bilgisinin işbirliğinden sözediliyordu. Malzemeleri ve meslekleri kaynaştırmaya yönelinmediğinde de, aralarında bir süreklilik ilişkisi kuruluyordu. "Tektoniğin evrimi"ni inceleyen Boetticher üç temel statik kuvvet ayırdediyor; bunlardan basınç kuvvetinin sütun ve kirişleriyle helen tarzını; itme kuvvetinin kubbeli yapı geleneğini, özellikle de gotiği oluşturduğunu; bunları da çekme kuvvetine denk düşen demir esaslı yapıların izleyeceğini söylüyordu.

19. yy.'ın ilk yarısına ait olan bu arayışlar, endüstri öncesi ile sonrası arasına kendiliğinden ayrım çizgisi çekmeye başlayan farklı malzemelerin ve meslekların ahengini ve sürekliliğini yakalamayı umuyorlardı. Daha sonra, demiryolu şebekesinin yoğunlaşmasıyla önemleri artan tren garlarında (Resim 2) baştan kabul edilen bu ayrışmanın temsil ettiği şey, malzeme ve yapı tarzlarına göre biçimlendirilen ayrıma kıyasla hem daha doğrudan, hem de daha geneldi. Şehirlerin bu yeni kapıları genellikle bir gar binası ve sayıları iyice artan peronların üzerini örten bir demir konstrüksiyonun bitişmesi ile meydana geliyordu. Böylece şehre dönük yüzleri mevcut doku ile akraba bir bina olurken, dışarı, fabrikalara bakan yüzleri endüstriyi çağrıştırabiliyordu. Kuşkusuz kompleksin tam ortasından geçen bu keskin sınır çizgisi varlığını uzun süre koruyamadı; hızla büyüyen şehir tarafından kuşatılıp, içerisi ile dışarısını aynı anda temsil eden anıtlara dönüştü.

19. yy. şehirlerinde endüstriyi temsil eden sembollerden biri insan dolaşımının kesişme noktası olan gar binalarıysa, diğeri de meta dolaşımının düğüm noktası olan büyük mağazalardır. Trenin şehir içine iyice yerleşmesiyle, cadde ve sokaklar nasıl kısa zamanda demiryoluna tabi oldularsa, mağaza içi hareket de, bulvardakinin devamı oldu. Bir Fransız buluşu olan Bon Marche'nin hem bulvara bakan yüzü, hem de geniş iç avlusunun üstü şeffaftı. Geniş ışık avlusu hafif ve saydam demir köprülerle geçiliyor; dolayısıyla hem tepeden, hem de bulvardan gelen ışık asgari engelle tüm

Resim 2: Londra Paddington Garı, I.K.Brunel ve M.D.Wyatt (1852)

Resim 3: Bon Marche, Paris; G.Eiffel; L.A.Boilean (1876)

mekâna yayılarak, mağaza bütününün tek seferde algılanmasını sağlıyordu (Resim 3). Sadece mekânın kendisi değil, içerideki her türlü meta da birarada görülebiliyordu. Önceleri trenin penceresinden doğaya yönelen bu panoramik bakış, artık mağazanın içindeki nesnelere de çevriliyor; "aura", doğadan sonra eşyayla ilişkide de kayboluyordu.

Bu yüzyılın güçlü sembollerinden biri olan pasajlar aslında, geleneksel alışverişten, yukarıda sözü edilen modern mağazalara geçişte bir ara konuma denk düşerler. Tipik şemalarında, karşılıklı dizilen dükkânlar, aralarındaki sokağı kapatan saydam bir çatı örtüsü aracılığıyla birleştirilirler. Pasaj çok sayıda malı bir arada sunmasıyla bir yenilik getirse de, ayrı ayrı dükkânların top-

Resim 4. Orleans Pasajı, Paris, (1830)

lamından oluştuğu ve mallar da bu bölünmeye göre tasnif edilip sunulduğu için, hâlâ alışverişin tanıdık biçimlerine işaret eder. Alıcı ile satıcının, gerek eşyanın kendisi hakkındaki konuşması, gerek fiyatı üzerine pazarlığı gereksizleşmemiş; sürüm hesaplarıyla önceden belirlenen fiyatlar henüz etiket olarak aralarına girmemiştir (Resim 4).

İster pasaj, ister büyük mağaza, hatta ister gar biçimine bürünsün, modern endüstrinin, ya da dışarıda olup bitenin içerideki yüzleri olan bütün bu binalar işlevleri gereği çoğalma eğilimi gösteriyorlar; böylece, şehir bünyesinde kaybolmaları, onunla bütünleşmeleri hâlâ kolay olmasa da, giderek doku içinde kendilerine özgü bir yer tutuyorlardı. Ayrıca anıtsal karakter taşıyacak kadar büyük olanları dahi, şehrin eski anıtlarıyla yarışacak ölçeklerde değildi. Aynı malzemelerle inşa edilen dünya fuarları ise her iki bakımdan da farklılık gösterir: Hem geçici bir ihtiyaca cevap verdikleri için süreklilikleri yoktu,

hem de Londra ve Paris'in o zamana kadar tanışmadığı ölçeklere sahiptiler. Fuar bittikten sonra genellikle sökülmelerinin onları unutturduğu, önemsizleştirdiği sanılmamalı; tam tersine mitik bir karakter kazandırıyordu. Yapımı 1 ayda tamamlanan 600 m. uzunluğundaki Crystal Palace 1851'deki ilk dünya fuarının kabuğu idi (Resim 5). Hyde Park'taki ağaçları kesmemek için, onları da içine alacak yükseklikte inşa edilen bu devasa binanın yıllar sonra hâlâ bazı metinlere konu olduğu biliniyor. William Morris, daha çocukken gezdiği bu fuarın, hayatı boyunca aktivitesine yön veren 19. yy. karşıtlığını iyice pekiştirdiğini yazıyor. 1889 Dünya Fuarı'nda geçici bir gösteri nesnesi olarak inşa edilen 300 m. yüksekliğindeki Eyfel kulesinin haberi Almanya'da "Zaman ve mekân aşıldı!" cümlesiyle veriliyordu. Böylesi şoklar bir yana, asıl kalıcı etkileri, dolaşımı sınırlayan her türlü engelin aşılabileceğini, tüm yeryüzünü biraraya getiren bir etkileşim ortamının artık mümkün olduğunu somut bir biçimde hissettirmeleriyle ilgilidir. Victor Hugo bile 1867 Paris Dünya Fuarı'nı gördükten sonra tüm insanlıkla bütünleşmek yolunun ulusun çözülmesinden geçtiğini söylüyordu.

Engellerin, sınırların kalktığı duygusunun uyandırılması 19. yy.'da çok önemlidir. Çünkü açıklık, sınırsızlık gibi yananlamlarıyla "sirkülasyon" başlıca sağlık işaretiydi; o kadar ki, Fransızca'da trafik akışı, mal dolaşımı ve kan dolaşımı aynı kelime ile karşılanıyordu (circulation): Bir tarafta hareket, ışık, hava, hayat, yenilik; karşı tarafta durgunluk, kapalılık, karanlık, ölüm, ortaçağ...

Endüstrileşmenin doğrudan ve dolaylı çağrışımlarına ilişkin ne kadar fazla işaret ve işlevle yüklü olurlarsa olsunlar, bu demir-cam karışımı binalar örtük semboller olmanın ötesine geçmiyorlardı. Genellikle pratik gerekçelere başvurarak seçiliyorlar; en fazla modern insanın doğaya ve geleneğe karşı üstünlüğünü bir kez daha ifade etmenin coşkusu ile yükleniyorlardı. Yani yönelinen ve yapıldığı düşünülen eninde sonunda binaların kendisiydi ve binalardan da zaten hüküm sürmekte olanı yansıtıp onaylamaktan daha fazlası beklenmiyordu.

Yüzyılın sonunda bir adım öteye gitmeyi deneyen, biri pratik, öteki teorik iki arayış biliyoruz: Art-nouveau, yeni malzemenin köprüler, seralar ve hangarlarla başlayan 100 yıllık deneyiminden hareketle yeni bir estetik türetmeye çalıştı. Viollet-le-Duc ve Choisy ise binanın dış kabuğunun mu, yoksa iskeletinin mi öncelik taşıdığına, onun özünü oluşturduğuna ilişkin eski teorik ikileme aynı malzemelerden edinilen deneyimin çare olacağını düşünüp, konstrüksiyon ve teknikten yana ağırlık koydular. Böylece hem 19. yy.'ın normsuzluğuna ve eklektisizmine çare bulunacak, hem de ayrışan mühendislik ve mimarlık yapıları aynı prensipler etrafında yeniden birleşecekti.

Resim 5: Crystal Palace, Londra;J.Paxton (1851)

Görüldüğü gibi genel bir estetik veya evrensel bir teori söz konusu olduğunda dahi, hem hareket noktası hem de varılan yer hâlâ binanın kendisidir; başka bir deyişle, estetik ya da teori bina yapmayı mükemmelleştirmeyi hedeflemekte, henüz bina aracılığıyla bütün bir hayatı yönlendirmeyi/temsil etmeyi öngörmemektedir.

Burada kurulan çerçeve bakımından asıl kopuş fütürizmle gerçekleşti. Antonio Sant'Elia imzasıyla 1914'te yayınlanan "Messaggio"dan uzunca bir alıntı bunu göstermeye yardımcı olacak:

"...Artık katedraller ve antik toplanma mekânları çağının kuşakları olmadığımızı; tam tersine, büyük otellerin, tren garlarının, muazzam caddelerin, devasa limanların, büyük açıklıklı pazar binalarının, şeffaf arkadlı geçitlerin, dahası yeni binalarla donanmış alanların ve sefalet mahallelerini sıhhileştirecek yıkımların çağında yaşadığımızı hissediyoruz. Modern şehrimizi heyecandan kıpkırmızı kesilmiş tersanelere benzer biçimde tasarla-

malı ve inşa etmeliyiz; aktif, hareketli, her yönüyle dinamik; ve bütün modern yapılar devasa bir makine gibi olmalıdır. Asansör şaftları artık daha fazla yapayalnız solucanlar gibi merdiven boşluklarına sığınamazlar; gereksiz olduklarında merdivenler kaybolmalı, asansörler cam ve çelikten yılanlar gibi cepheye tırmanmalıdır. Çimento, demir ve camla inşa edilmiş, oyma veya boyama herhangi bir süsü olmayan, çizgi ve biçimlerin içkin güzellikleriyle dolu, mekanik sadeliği içinde olağanüstü saf, yerel imar kurumlarının buyurduğu gibi değil, gerektiği kadar büyüklükte bir ev; böylesi bir ev hareketli bir uçurumun kıyısında yükselmelidir; çünkü caddenin kendisi de artık yassı bir paspas gibi kapı eşiğinin önünde durmayıp aşağı-yukarı hareket edecek, büyük şehrin trafiğini içine alacak ve gerekli aktarma imkânlarına cevap vermek için hızlı köprü ve asansörlerle donanmış olacaktır..." (R. Banham, s.104)

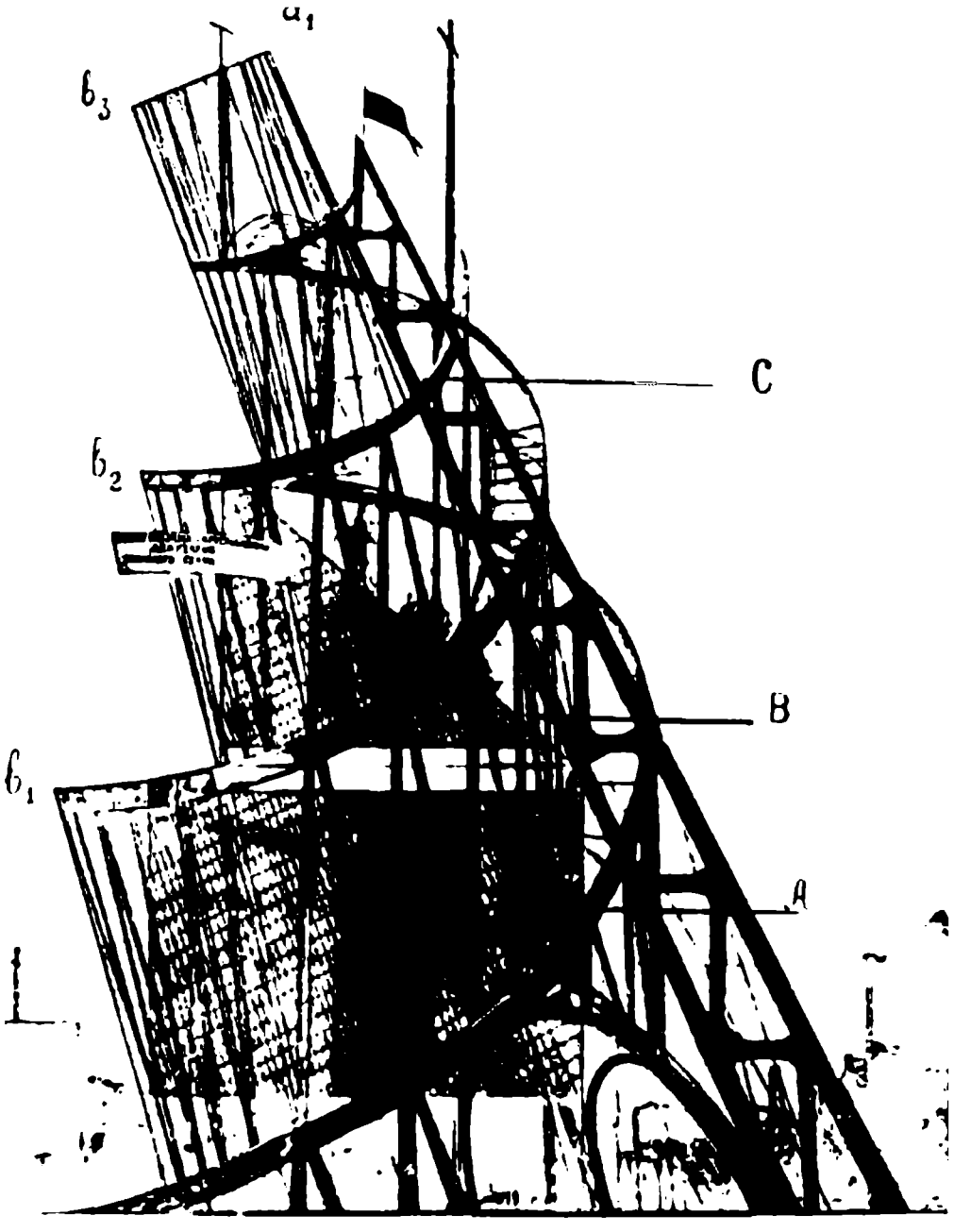
Şehrin, içinde üretim yapılmayan bir fabrikaya veya tersaneye dönüşmesini isteyen fütürizmin kastettiği temsiliyet değil, tam bir çakışmaydı.

Konstrüktivizm bu kopuşun üstüne geldi. Bu kadar saf bir aktivizme dönüşmemelerini, bir yandan herşeyin yeniden başladığı bir umut ortamında bulunmalarına, diğer yandan da Avrupa'daki diğer avant-garde eğilimlerin karmaşık etkilerine açık olmalarına borçluydular. Dolayısıyla da dile getirdikleri, görsellik-dışı dolayımları asgariye indirmiş ve ancak öfkeyle ifade edilebilen fütürizmin saf resimlerinden farklıydı.

Konstrüktivistler bir yandan 19. yy.'ın kendiliğinden oluşmuş, ifadeci teknolojik sembollerini iradî ve kurucu bir niteliğe dönüştürmeyi hedefliyorlar, diğer yandan da onları çoğaltıp çok-katlılaştırmaya çalışıyorlardı. Özetle, sembolik bir üst-dil kurmaya yöneldiler.

Konstrüktivizm, bir yanıyla bir nesnellik arayışı olmakla birlikte, aslında nesneden beklediği şey, kendi kuruluş sürecini, malzemesini ve kendisini oluşturmuş olan iradeyi, dolaysız bir biçimde ifade etmesiydi. Kuşkusuz burada sözkonusu olan herhangi bir irade değil, toplumsal dinamizm ve çağdaş teknoloji içersinde zaten örtük bir halde varolan, uyuklayan iradenin dile gelmesiydi. Bu yüzden konstrüktivistler için, kendi kurmuş oldukları sembolik dilden bir nesnelliğin iradesi diye söz etmeleri çok güç değildi.

III. Enternasyonal Anıtı'nın bu eğilimin en çok tanınan ve üzerinde en çok konuşulan figürü olmasının nedeni, heykelin, bu üst-dili hem kurmaya hem de ifade etmeye binadan daha elverişli bir araç olmasında aranabilir. Dış görünüşü dürbün, teleskop gibi bir alete benzeyen Tatlin'in bu anıtında üst üste konmuş küp, silindir ve piramit, zıt yönde hareket eden ve yukarı çıktıkça daralan iki yatık spiralle sarılıyordu (Resim 6). Ekseni etrafında yılda bir kere dönen küp, ayda bir kere dönen piramit, ve günde bir kere dönen si-



Resim 6: III. Enternasyonal Anıtı, V.Tatlin (1919).

lindir, saat ve takvim gibi işlev görüyor, güneş sisteminin hareketini tekrarlıyordu. Yere konduğunda, zaten yeryüzü küresinin üzerinde durduğundan, küre formu anıtın içinde tekrarlanmamıştır. Yeryüzüyle bütünleşme bununla da sınırlı değil; zıt yöndeki dinamik formlarıyla diyalektik evrimi, varlığa karşı oluşmayı anlatan spiraller, toprağın içinden çıkıp gökyüzünün ufkuna yöneliyordu. Dahası da var: Heykel aslında Enternasyonal binasının maketi olarak tasarlanmıştı. En alttaki küp genel kurulların, onun üzerindeki piramit idari komitelerin toplantı salonuydu ve silindir de propaganda ofisi, matbaa, radyo istasyonu, telgraf merkezi gibi iletişim işlevlerini barındırıyordu. Spiralle birlikte daralan mekânlar karar verme sürecine, spirallerin kendisi de toplanmanın ve tartışmanın dinamiğine işaret ediyordu. Cephesi olmayan ve ancak etrafında dönülerek algılanmaya imkân veren bu bina maketi hakkında Tatlin neredeyse hiç konuşmamış, daha çok Punin'in yorumlarından hareketle deşifre edilmiştir.

Konstrüktivist mimari söz konusu olduğunda bile, hem yapan hem de bakan açısından, binalara bu kadar uzun ve bu kadar farklı yerlerden ses veren hikâyeler anlattırmak kolay değil. Bu kadar çok yayılmasa bile, söz konusu sembolik üst-dilin bazı ögeleri, farklı katlar arasında örüntüler kurarak, binalar aracılığıyla da işlenmeye çalışıldı. Bu eğilim, toplumun taşıyıcılığını yüklenmeyi, sürekliliğinin teminatı olmayı kültürden, mitlerden, ritüellerden, endüstriyel üretimin devraldığını kabul ettiği için, "çalışma"yı odak noktası haline getiriyor, dolayısıyla "oluşumu", "işleyişi", "etkinliği", "hareketi" mümkün bütün araçlarla apaçık kılmaya çalışıyordu. Böylece de zaten 19. yy.dan beri kendiliğinden varolan toplumsal bir dinamizmin, ortak iradeye dönüşmesi bekleniyordu. "Çalışmaya" ilişkin yananlamları, hem çalışan özneden, hem çalışılan nesneden, hem de etkinliğin kendisinden yola çıkarak göstermeye çalıştılar. Binaların saydamlığıyla, çalışan insan aktivitesi içinde gösteriliyor, ayrıca da binayı ayakta tutan fizik kuvvetlerin malzemelerden geçen hareketi açığa çakırılmaya çalışılıyordu (Resim 7). Gözler önüne serilen bu konstrüksiyonun statik dengesi de, hem malzemesinin seçimiyle, hem de kuruluşuyla, her an bozulacakmış hissini uyandıran bir sınır durumunda tutulabiliyordu (Resim 8). Bütün bunların yanısıra binalar ya tümüyle fabrikayı çağrıştıracak tarzda kuruluyor, ya da makine, vinç gibi araçların bazı imgelerini taşıyorlardı.

Konstrüktivizm, çağdaşları arasında içinde bulunduğu toplumsal iklimden en doğrudan etkilenen eğilimdi. Devrimin ilk yıllarındaki "yeniden başlama" heyecanı toplumda azaldıkça, onun da tansiyonu düştü. Endüstrinin üretim içindeki örtük dinamizminden hayatın tümüne yayılan bir irade türetmeyi umuyordu. Sonunda vardığı yer, başka hedeflerle yola çıktığı endüstriyel üretimin yine kendisi oldu: "Produktivizm"...

Resim 7: "Pravda" binası, Leningrad: Wessnin (1924)

Resim 8: "Iswestija" Pavyonu, Moskova; Exter (1923)

KAYNAKLAR

R. Banham; Die Revolution der Architektur, Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter; Rowohlt V., Hamburg 1964.

K. Frampton; "Die Industrialisierung und die Kriese der Architektur", "Das Abenteuer der Ideen"in içinde, IBA yay., Berlin 1984.

J. Miluer; Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde; Yale Uni. P., 1984

J. Posener;"Ingenieur-Architektur der Jahrhundert-Mitte";ARCH+ 63/64,Temmuz 1982.

J. Posener; "Die Architektur und das Eisen: Labrouste, Semper, Gurlitt, Gropius";ARCH+ 69/70, Ağustos 1983.

W. Schivelbusch; Geschichte der Eisenbahnreise; Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. jh.; München 1977.

A. M. Vogt; Russiche und Französische Revolutions Arkhitektur. 1917-1789; Dumont V., Köln 1974.

ŞKLOVSKİ NİN MAKALESİ İLE BİÇİMCİ YÖNTEM ÜZERİNE

Nazan Aksoy-Bülent Aksoy

Rus Biçimcilerinin en özgün, en etkili, hattâ en önemli temsilcisi sayılan Victor Şklovski'nin çevirisini sunduğumuz makalesi 1917'de yayımlanmıştır. "Bir Teknik Olarak Sanat", Rus Biçimcilerinin başka bilim dallarında geçerli bilgilere ihtiyaç duymayan, "bağımsız bir edebiyat bilimi" oluşturmak amacıyla düşüncelerini ortaya koydukları 1915 -1930 döneminin ilk kuramsal ürünlerinden biri olduğu halde, Biçimci hareketin temel yaklaşımı ile başlıca eleştiri kavramlarını makalede görebiliyoruz. Söz konusu dönemin 1920'ye kadar sürdüğü söylenebilecek bu erken evresi, Biçimcilerin, sanatın, edebiyatın, şiirin *ne* olduğu, *neyi* dile getirdiği vb. gibi sorular çerçevesinde, üzerinde düşündükleri sorunların temellerine inerek kuramsal tutumlarını belirlemeye girişikleri bir evre olmalıdır. Ama bu evrenin özelliklerini daha iyi kavrayabilmek için, daha öncesi ile daha sonrasını, yani bütün bir dönemi göz önünde tutmak gerekir.

Yirminci yüzyıl başları, başka Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Rusya'da da edebiyatta yenilikçi eğilimlerin kendini gösterdiği, modern bir edebiyatın ortaya çıkmakta olduğu bir dönemin başlangıcıdır. Sanatçının sanata, edebiyata bakışı değişmektedir. Çok genel bir anlatımla söylenirse, ondokuzuncu yüzyıl edebiyatı daha ortak bir dünyadan söz eden, toplumdaki ortak değerleri dile getiren, toplumla birey arasındaki ilişkileri anlatan bir edebiyattı. Bu yüzyılın edebiyatı ile gerçeklik arasındaki bağı görmek, sezmek genellikle güç değildir. Oysa yirminci yüzyılda daha bireysel bir sanat söz konusu olmaya başlar. Ortak değerleri, ortak "algı"ları yansıtan bir sanat yerine, o ortak bakıştan kendini sıyıran, bireysel algıları işleyen bir sanat gelişir. Sanatçının dış dünyadan kopması sonucu sanat ürünü ile ampirik gerçeklik arasındaki "mesafe" gitgide açılır. Bu dönemde, yenilikçi gelişmelerden Rus edebiyatı da payını almaya başlamıştır. Bazı Sembolistler, Akmeistler, Futuristler, İmgeciler vb. yeni bir yoldaki arayışların örneklerini verirler. Söz konusu eğilimlerin bir sonucu olarak, eleştiri sanattaki bu dönüşümü görmek, değerlendirmek zorundaydı. Rus Biçimciliği de, bir bakıma, modern edebiyatın bir uzantısı sayabileceğimiz bir eleştiri hareketidir.

Biçimciler eleştiri alanında iki yönlü bir tavır takındılar. Bir yandan, Sembolistlerin sanata niteliği açıklanamaz değerler yükleyen öznel, mistik estetizmine karşı çıktılar; edebiyatın bilim düzeyinde incelenebilmesi için Sembolist öznelliğin geçersiz kılınması gerekiyordu. Öte yandan, Biçimciler geleneksel "gerçekçi" yaklaşıma da karşıydılar. Ondokuzuncu yüzyıl ortalarından beri Rusya'da etkisini sürdüren gerçekçilik, sanatı içeriğiyle yargılıyor, edebiyat ürününü gerçeğe uygun olup olmaması ölçütüyle değerlendiriyordu. Belinski bu anlayışın en parlak temsilcisiydi. Biçimciliğin kökeninde söz konusu kuramların yetersizliği kanısı yatar. Rus edebiyatında yenilikçi eğilimlerin gelişmesi bu kanıyı daha da güçlendirmiştir.

Yenilikçi akımların gelişme süreci Marksist düşüncenin güçlendiği, 1917'de de iktidara geldiği bir dönemle çakışır. Böylece, Marksist düşüncelerle yenilikçi edebî eğilimler, hattâ --dilbilim alanındaki çığır açıcı gelişmelerin Rusya'ya yansıdığı göz önüne alınırsa-- "modern fikirler" karşı karşıya geldi. Biçimcilik, tarihî olarak, devrimci bir ortamın içine doğmuştu. Nesnel olarak bakıldığında, gürbüz bir edebiyat ile gerçek bir kuramın gelişmesi için çok elverişli bir ortamdı bu. Biçimciler Marksizme karşı aydınlar olmadıkları gibi, Ekim Devrimi'ni de sevinçle karşılamışlardı. Gelgelelim, dönemin Marksizmi ile Biçimciliğin birbirlerini kuram düzeyinde hemen kabul edebilmeleri nerdeyse imkânsızdı.

O dönemde Marksist sanat kuramı adına ortaya sürülen düşünceler kuramsal bir tutarlılıktan yoksun, daha doğrusu, "kuram" düzeyine çıkamayan görüşlerdir. Kuramsızlığın boşluğu eski kuramların ikame edilmesiyle doldurulabilirdi. Böylece, Marksist kuramcıların edebiyatın işlevi hakkında Rus edebiyatı için bile pek yeni bir şey söyleyememesi sonucu, ondokuzuncu yüzyıldan beri etkisini sürdüren, edebiyatın işlevini içerikle, konuyla açıklamaya dayalı geleneksel, gerçekçi tutum "ortodoks Marksist" fikirlerle donatılmış olarak sanat anlayışına hakim kılındı. Bu süreç içinde Rus Biçimcileri yöntemlerini genel Marksist düşüncelere aykırı düşmeyen bir yaklaşım içinde şekillendirebilirler ya da birtakım uzlaşma noktaları arayabilirlerdi. Yapukları şey de aşağı yukarı budur.

Eski kuramların sosyalist sanat anlayışına ulanmasıyla oluşan bu gelenekçi, gerçekçi tutum, bilindiği gibi, bir çizgi olarak --Belinski'yi Plehanov'a, Plehanov'u da Lukacs'a bağlamak pek zor olmasa gerektir-- 1960'lara kadar sürmüştür. Kaldı ki, Rus Biçimcilerinin karşılarında buldukları Marksizm, söz konusu çizginin dorukları değil, belki tamamı, yani o çizginin genelgeçer bir ortalamasıydı sadece.

Bütün bu süreç günümüzün bakış açısı içinde yeniden gözden geçirildiğinde, Biçimcilik ile Marksizmin karşılıklı etkileşimler için elverişli bir tarihi

dönemde karşılaşmamalarını Marksist sanat kuramı adına bir talihsizlik sayan kuramcılar haklı görünmektedirler. Bu etkileşimin şu eksen üzerinde kurulması belki daha verimli olabilirdi: biçim ile içerik ilişkisi sorunu. Çünkü Biçimciliğin "biçim" ile "içerik"i tek bir düzeyde --edebîlik-- eriten yöntemi, Sovyet Marksistlerinin "doğru içerik" ile "güzel biçim"i birbirine yabancı sayma saplantılarını çözebilir; buna karşılık, Biçimciler de, "biçim"in tarihî niteliği üzerinde düşünüp kuramlarını derinleştirme yolları bulabilirlerdi. Dolayısıyla, daha da ileri giderek diyebiliriz ki, böyle bir etkileşim Sovyet sanat siyasetinin "hayatta devrimci - sanatta muhafazakâr" kimliğini sarsabilir, "hayatta devrim"in "sanatta devrim"den yoksun kalmasını önleyebilirdi. Bunun da ötesinde, Biçimci girişimin anlamını edebiyat sorunlarıyla sınırlandıramayız. Çünkü Saussure'ün başlattığı dilbilimsel çalışmalar ile bu alanda üretilen yeni kavramlar Biçimcilerle Rusya'ya girmişti; başlangıçta dil konusuyla sınırlı olan, ama zamanla dil dışı alanlara uzanan kuramların 60'lardan itibaren Marksizmi de etkileyip beslediği dikkate alınınca, Biçimci girişimin genel anlamda düşünce dünyasına yansıyabilecek sonuçları belki daha iyi anlaşılabilir.

Rus Biçimciliği sık sık Anglo-Amerikan Biçimciliğiyle karşılaştırılır, aralarındaki benzerliklere dikkat çekilir. Oysa aralarındaki benzemezliklerin belirtilmemesi gerçekten yaratıcı olabilecek bir tarihî çığırın içine doğan Rus Biçimciliğinin, yöntemi metin incelemesiyle sınırlı Yeni Eleştiri'nin dar kapsamlı biçimciliğine indirgenmesi demektir. Her iki biçimcilik de modern edebiyatın ürünleridir; her iki yöntem de edebiyatın özgül bir söylem olduğu düşüncesine dayanır, edebiyatın edebiyat dışı söylemlerle açıklanmasını kabul etmez. Ne var ki, Rus Biçimciliği yalnızca *avant garde* edebiyatın değil, sanatta olduğu gibi siyasette de devrimciliği benimseyen Futuristlerin, Mayakovski, Hlebnikov, Yesenin gibi Ekim Devrimi'ni coşkuyla destekleyen şairlerin de çağdaşıydı. Buna karşılık, Anglo-Amerikan Biçimcileri ise, en önemli şairleri olan muhafazakâr T.S. Eliot ile siyasî planda faşizmi destekleyen Ezra Pound'un çağdaşıydı. Fredric Jameson'ın vurguladığı gibi, "Rus Biçimcileri *avant garde* sanatla sol-kanat siyaseti arasındaki bilinen kopukluğun evrensel bir gerçek değil, doğrudan doğruya yerel bir gerçek, bir Anglo-Amerikan gerçeği olduğunu göstermişlerdir."[1]

Rus Biçimciliği daha çok yapısalcıları etkilediği için, genellikle, yapısalcılığı hazırlayan bir erken evre gibi ele alınır. Oysa Rus Biçimciliğini yapısalcılıkla bir tutmamak, aralarında bir ayırım gözetmek gerekir. Biz burada şu kadarını belirtmekle yetinelim: Rus Biçimcileri açısından dilin incelenmesi edebiyatın incelenmesi için gereklidir; oysa yapısalcılar dilsel olgularla toplumsal-tarihî olgular arasında bir "mütekabiliyet" ilişkisi ararlar. Rus Biçimcileri "edebiyat" denilen "sistem"in bilimsel bir çözümlemesi için yeterli bir kuram

oluşturmaya girişmişlerdi; tarihin, toplumun değil... Onlar edebiyat adamlarıydı her şeyden önce, edebiyata dönük çalışmalarından bir bilim kuramı, bir "felsefe" çıkarmayı da düşünmemişlerdi. Gerçekte, yapısalcılık da, Rus Biçimciliğine borçlu olan yöntemlerden sadece biridir.

* * *

Şklovski'nin yazısı kavramlara açıklık getirilmesi, terimler arasındaki ayırımların belirlenmesi ana fikri üzerinde gelişiyor. Yazar, Potebnya'nın Sembolistlerin imge tanımlarını, şiirin sadece imgelerle oluştuğu, imgelerin de derin, aşkın bir anlamı *bildirdiği* yolundaki kuramları eleştirirken, şiir ile düzyazı arasındaki ayırımı göstermeye çalışıyor, oradan, öteki ayırımları geliştiriyor. Gündelik dili şiir dilinden ayıran şey nedir? Edebiyat ile edebiyat dışı söylem, gerçek nesne ile sanat nesnesi, nesnel dünya ile sanat arasındaki ayırımlar nelerdir? Bu soruların hepsi başlıbaşına birer sorun olarak ele alınmıyor ama, yazının bütünü birbirine bağlı olan bu sorular bileşkesine bir cevap niteliğinde.

Şklovski söz konusu sorulara cevap ararken, sanatın, edebiyatın, şiirin işlevini tanımlamak üzere *alışkanlığı kırma* (defamiliarization) kavramını ortaya atıyor. Sanatın amacı alışkanlığı kırmaktır. Çeşitli sanat dalları, düzyazı ile şiir, bu amacı kendi araçlarıyla gerçekleştirir. Bir sanat dalında kullanılan bütün teknik araçların işlevi alışkanlığı kırmaktır.

Kısaca tanımlanırsa, alışkanlığı kırma, bildik dünyaya, gündelik gerçekliğe bakışımızı "kolaylaştıran" *otomatikleşme*den kurtulmak, olağan algı düzeyinde görebildiğimiz, ama *tanıyamadığımız* bir nesneyi --sanat nesnesini -- tanıyabilecek bir bilinç aydınlığına erişmektir; bir başka deyişle, alışkanlığı kırma ile otomatikleşme birbirinin karşıtıdır. Sanatın bizi tembel algı düzeyinden uyanık ("yorucu") algıya, yani alışkanlığı kırma düzeyine çıkarma yöntemi ise dikkati *uzatma* dır. Uzatma, şüphesiz, zamana bağlı bir "uzatma" değil, sanat nesnesini onun maddî varlık dayanağı niteliğindeki bildik dünya nesnesinden ayrı bir *entity* olarak tanımak üzere harcanan dikkattir; dikkatin sanat nesnesi üzerinde yoğunlaştırılmasıdır.

Şklovski "uzatma" kavramı üzerinde dururken, düşüncelerine bir estetik kuramı boyutu kazandıran bir önerme ortaya koyuyor. "İmge, nesneyi tanımamıza yarayan bir araç işlevi görmek yerine, nesnenin sanatçı gözüne görünen bir biçimini yaratır." Öyleyse, "sanat bir nesnedeki sanat ustalığını yaşama biçimidir; nesnenin kendisi önemli değildir".

Bu önermedeki, Rus Biçimcilerinin özerk bir edebiyat bilimi oluşturma yolundaki uğraşlarına temel olan düşünce, sanatın nesnel dünyadan bütün bütüne koparıldığı izlenimini verebilir, vermiştir de. Oysa söylenmek istenen şudur: sanatın bildik dünya nesnelerini işaret etmekle görevli bir *gösteren*'i yoktur, sanat kendi nesnesini yaratır; sanatın anlamı sanat eserinin kaynaklandığı nesneye, olguya, yaşantıya indirgenemez; dolayısıyla, sanat eseri genetik bir anlamlandırma çabasıyla değil, kendi özgüllüğü dikkate alınarak incelenebilir. Biçimciler sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi reddetmekten çok (Şklovski'nin yazısında alışkanlığı kırma yöntemi için verdiği örneklerde bu ilişkinin reddedilmediği, sadece uzatma yoluyla yabancılaştırıldığı açıkça görülmektedir) söz konusu ilişkiyi sanat eserinin değerlendirilmesinde birincil etmen olarak ele almayı reddetmişler, kuramlarını da bu sorunun tartışma çerçevesi dışında oluşturmuşlardır. Sorun, konu dışı edilmiştir yani. Çünkü onlar için önemli olan, edebiyatın (sanatın) gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı sorunu değil, sanatı etkileyen, yönlendiren etmenler neler olursa olsun, bunların *özerk bir düzey* niteliğindeki edebiyatın *sistemi* içinde değişime, farklılaşmaya, edebiyata özgü bir belirlenmeye uğradıklarını görebilmekti. İşte Biçimcilerin eleştiri kuramlarına katkıları da burada, yani eleştiriye "edebiyata özgü olan"ı aydınlatma görevini veren kuramsal girişimlerindedir.

Öte yandan, estetik kuramının kendisine, felsefesi açısından bakıldığında, klasik, yansıtmacı sanat kuramlarına bir karşı çıkış niteliği gösterdiği açıktır. Nitekim, epistemolojilerini yansıtmacı olmayan bir temel üzerinde oluşturan birçok kuram, Rus Biçimcilerinde kendine dayanaklar bulmuştur. Rus Biçimciliğinden başlayarak günümüze doğru bakıldığında, Fenomenolojik eleştiriden Yapısalcılığa, Göstergebilim, nihayet, gerçeklik-metin ilişkisini mutlak anlamda reddeden *Deconstructionism*'e kadar çeşitli kuramların kaynaklarını Rus Biçimciliğinde görmek ilginçtir. Öte yandan, Rus Biçimciliğinin Sovyet Marksizmince suçlanması da adı geçen kuramların Biçimcilikte bulduğu dayanağın mahkûm edilmesiyle ilgiliydi.

Biçimciler sanat eserinin niteliği konusunda ortaya attıkları görüşlerin bütün estetik-felsefî sonuçlarını hesaba katmışlar mıydı acaba? Bunu söyleyebilmek çok güç. Jakobson şunları yazmıştır: "Ne Tinyanov, ne Mukarovski, ne Şklovski, ne de ben, sanatın kendine yeterli olduğunu söylemiş değiliz; tam tersine, sanatın geniş anlamıyla toplumsal yapının bir parçası, yapının öbür ögeleriyle karşılıklı, değişken bir bağlantı içinde bulunan bir ögesi olduğunu gösteriyoruz, çünkü sanatın etkinlik alanı, toplumsal yapının öbür kesimleriyle sanat arasındaki ilişki, hiç durmadan, diyalektik olarak değişir. Bizim vurguladığımız nokta, sanatın soyutlanması değil, estetik işlevin özerkliğiydi."[2] Jakobson'un yazdıkları, aradan belli bir süre geçtikten sonra Biçimci girişimi satır aralarından yorumladığı izlenimini vermekteyse de, tarih dışı bir

yöntem arayışı içinde olmadıklarını da göstermektedir.

Şklovski'nin yazısında, Biçimcilerin daha sonra işleyip geliştirecekleri çeşitli kavramların şekillenişlerini de bulabiliyoruz. İşte bunlardan biri: " (...) imgelerin yüzyıldan yüzyıla, ulustan ulusa, şairden şaire pek az değiştiğini, hattâ değişmeden akıp gittiğini görüyoruz. İmgeler kimsenin malı değildir; "Tanrı'nın"dır imgeler. Bir çağı daha iyi anladıkça, belli bir şairin kullandığı, o şaire ait olduğunu sandığımız imgelerin nerdeyse hiç değiştirilmeden bir başka şairden alındığını görürüz. Şairlerin eserleri şairlerin keşfedip ortaklaşa kullandıkları tekniklere göre, o tekniklerin düzenlenmesi ile dilin kullanımındaki imkânların gelişmesine göre sınıflandırılıp gruplandırılır; şairlerin işi imge yaratmaktan çok, imgeleri düzenlemektir. İmgeler şairlere verilmiştir; bu imgeleri hatırlama yeteneği yaratma yeteneğinden çok daha önemlidir."

Şklovski burada Rus Biçimciliğinin "gelenek" ya da "sistem" kavramına değinmektedir. Edebî yenilikler romantik bir *yaratma* sorunu değil, var olanı sanatçı ustalığıyla dönüştürme, yeniden örgütlendirme sorunudur. Dönüşümleri yönlendiren güç ise, geleneğin, sistemin iç hareketliliğidir, yani daha önce yeterince işlenmemiş ("öne çıkarılmamış") olan saklı imkânlarıdır. Edebiyatta yeniliklerin, bir geleneğin ürünü olan metinlerin iç donanımlarında barınan çok çeşitli edebî özelliklerin başka bir dönemde yeniden, ama ayrı bir örgü içinde, dönüştürülerek işlenmesine dayalı bir yenilik kavrayışı ile, böyle bir içsel mekanizma içinde sistemin kendini yeniden üretmesine dayanan bir gelenek kavramı yöntemsel bir tutarlılıkla ilk kez Rus Biçimcilerince tanımlanmıştır. Biçimciler bir edebiyat metninin yalnızca o metnin sınırları içinde değil, metnin eklemlendiği gelenekle bağlantısı içinde incelenmesi gerektiğini göstermişlerdir. Yeniliğin geleneğe (sisteme) içkin bir şey olarak tanımlanması[3], metnin edebî kimliğini açıklama çabasında sistem dışı bilgileri konu dışı bırakan özerk bir yaklaşım biçimi sunarken, "yaratma", "yepyeni bir çığır açma", "daha önce yapılmayanı gerçekleştirme" vb. gibi romantik kavramları da çökertmekte, bu yolda öteden beri uyandırılan sanatçı yanılsamalarını deşifre etmektedir.

Şklovski'nin şiir dili ile düzyazı dilini ayırt ederken verdiği bir tanım ile başvurduğu bir benzetme kendi kuramıyla olduğu kadar makalesinin özüyle de çelişir gibi görünüyor. Söz konusu tanım şöyle: "Şiir sözü *yapma bir sözdür*. Düzyazı ise sözün alışılagelmişidir; sözün tutumlusu, kolayı, yerli yerinde olanıdır, düzyazının en güzeli bir çocuğun bir şeyi olduğu gibi, kolayca, 'doğrudan doğruya' anlatması güzelliğindedir." Bu tanımda, düzyazının, kendi dışında bir şeye işaret ettiği düşüncesinin de ötesinde, işaret ettiği şeyle bağlantısı açıkça görülebilen, saydam, basit bir söylem gibi tanımlandığı iz-

lenimini ediniyoruz. Şklovski bir başka yerde de şu benzetmeye başvuruyor: "Düzyazı ritmi ya da 'Dubinuşka' gibi bir iş türküsünün ritmi, bir iş ekibinin üyelerine onlar için gerekli olan birlikte çalışma duygusunu verdiği gibi, üzerinde çalışılan işi de otomatikleştirerek kolaylaştırır. (...) Düzyazı ritmi de önemli bir otomatikleştirme ögesidir."

Modern anlatı da içinde olmak üzere düzyazı ritminin bir iş türküsü ritmine, ilkel şiire benzetilmesi herhalde bir "teşbih hatası"dır. Düzyazı ritminin bir otomatikleştirme ögesi sayılmasına gelince, sanatın görevi, alışkanlığı, otomatikleştirmeyi kırmak ise, asıl edebiyat sayılan düzyazı bunun dışında mı kalacaktır? Öte yandan, Şklovski'nin alışkanlığı kırma yöntemi için verdiği örneklerin hepsi de düzyazı metinlerden alınmıştır. Ancak, sonuç olarak, söz konusu bölümleri, şiir ile düzyazıyı ayırt etme kaygısı içindeki yazarın amacını aşan ifadeler olarak görmek belki daha doğru olur. Nitekim bu makaleden dört yıl sonra, 1921'de yayımladığı "Tristram Shandy" adlı makalede düzyazının ne olduğu sorunu biçimci kuram açısından daha tutarlı bir şekilde incelenmiştir.

Rus Biçimciliği öncelikle modern sanatın pratiğini açıklamak amacına yönelik olduğu halde, Şklovski alışkanlığı kırma yöntemi için bütün örneklerini klasik metinlerden seçmiş. Ama dikkat edilirse, yazar söz konusu örnekleri içerik yönünden değil, oradaki sanatı "bir teknik olarak", edebi araçların işlevi açısından incelemiştir.

1. Fredric Jameson, *The prison- House of Language*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1972, s. 45.
2. Anıldığı yer için bkz: B. Breswster, "From Shklovsky to Brecht", *Screen*, XV (2), 1974, s. 86.
3. Yeniliğin sisteme *içkin* bir şey olarak tanımlanmasıyla saplanılan estetik ontolojizmi başka bir makalemizde açıklamaya çalışmıştık, bkz: "Rus Biçimciliği Üstüne Bir Ön Çalışmanın Notları", *Toplum ve Bilim*, 31/39 Güz 1985-Güz 1987.

BİR TEKNİK OLARAK SANAT

Victor Şklovski.

"Sanat imgelerle düşünmektir." Bu söz lise öğrencilerinin bile papağan gibi belledikleri bir özdeyiş olmakla birlikte, az çok sistemli bir edebiyat kuramı oluşturmaya girişen birçok filolog için de bir çıkış noktasıdır. Bir ölçüde Potebnya'dan çıkan bu fikir yaygınlaşmıştır. "İmgesiz sanat olmaz, şiir ise hiç olmaz," der Potebnya.[1] Bir başka yerde de şöyle der: "Düzyazı gibi şiir de her şeyden önce özel bir düşünme, bilme biçimidir."[2]

Şiir özel bir düşünme biçimidir; tam anlamıyla, imgelerle düşünme biçimidir, genellikle "zihnî çabada tutumluluk" diye nitelendirilen şeyi sağlama biçimidir, "düşünme sürecini görece olarak kolaylaştıran bir duyum" biçimidir. Estetik duygu bu tutumluluğa karşı bir tepkidir. Potebnya'nın eserlerini hiç şüphesiz dikkatle okumuş bir akademisyen olan Ovsyaniko-Kulikovski de[3] hocasını hemen hemen bu şekilde anlamış, onun fikirlerini kendisine sadık kalarak özetlemiştir. Potebnya ile onun sayısız öğrencisi şiiri özel bir düşünme --imgeler aracılığıyla düşünme-- biçimi olarak görür; imge örgüsünden beklenen şeyin, çeşitli nesneleri, çeşitli etkinlikleri gruplara ayırarak bilinmeyeni bilinen aracılığıyla aydınlatmak olduğuna inanır. Potebnya'nın dediği gibi,

> İmgenin aydınlatılmakta olan şeyle ilişkisi şöyledir: a) imge, değişikliğe uğrayan şeyin değişmez yüklemidir -- değişebilir diye algılanan şeyi kendine çekebilmenin değişmez aracıdır; b) imge aydınlattığı şeyden çok daha açık, basittir.[4]

Bir başka deyişle,

> İmge örgüsünden beklenen şey imgenin temsil ettiği anlamları bize yaklaştırarak hatırlatmak olduğundan, bunun yanı sıra, imgeler düşünce için

Victor Şklovski 1893'te St.Petersburg'da doğdu. Edebiyat kuramıyla ilgili makalelerini *Düzyazı Kuramı*(1925) adlı kitapta topladı, 1929'da aynı kitabı genişletilmiş olarak yeniden yayımladı. Düzyazı metinleri:*Duygusal Yolculuk* (1923);*Hayvanat Bahçesi ya da Aşkın Söz Etmeyen Mektuplar* (1923). *Sinemanın Temelleri*(1927) adlı eseri sinema kuramına ilişkin düşüncelerini içerir.

gerekli de olmadığından, imgeye imgenin aydınlattığı şeyden daha çok aşina olmamız gerekir.[5]

Bu ilkeyi Tyutçev'in yaz mevsiminde çakan şimşekleri sağır dilsiz şeytanlara benzetmesine ya da Gogol'ün gökyüzünü Tanrının elbisesine benzetmesine uygulamak çok öğretici olurdu.[6]

"İmgesiz sanat olmaz", "sanat imgelerle düşünmektir". Bu özdeyişler tek tek sanat eserlerine zorlama yorumlar getirilmesine yol açtı. Musıkîyi, mimarîyi, lirik şiiri bile imgeci düşünce çerçevesinde değerlendirmeye kalkanlar çıktı. Bu girişimlerden çeyrek yüzyıl sonra Ovsyaniko-Kulikovski, en sonunda, lirik şiire, mimarîye, musıkîye imgesiz sanatın özel bir kategorisi içinde yer vermek, bu sanatları doğrudan doğruya duygulara seslenen lirik sanatlar olarak tanımlamak zorunda kaldı. Ovsyaniko-Kulikovski böylece bir düşünce tarzı olmayan çok geniş bir sanat alanı bulunduğunu kabul etti. Bu alanın bir bölümü olan, dar anlamıyla lirik şiir görsel sanatlara çok benzer; ama aynı zamanda söze dayanır. Ancak, çok daha önemlisi, görsel sanat, farkedilmeden, görsel olmayan sanata dönüşür; öyleyken, biz her ikisini de benzer biçimlerde algılarız.

Bununla birlikte, sanat semboller yaratmaktır anlamına gelen "sanat imgelerle düşünmektir" tanımı (bu fikrin her zaman tekrarlanan, sıradan dayanakları üzerinde durmuyorum) kendini destekleyen kuramın çöküşünden sonra da yaşamıştır. "Sanat imgelerle düşünmektir" fikri Sembolistler'den sonra da, özellikle Sembolist hareketin kuramcıları arasında, yaşamaya devam ediyor.

Demek ki birçok kimse imgelerle düşünmenin --"yollar, manzaralar" ya da "tarlalar, çitler"[7] gibi özel sahnelerle düşünmenin-- şiirin başlıca ayırt edici özelliği olduğuna hâlâ inanıyor. Buna göre, bunların "imgeci sanat" dedikleri şeyin tarihini de imgelerdeki değişikliklerin tarihi olarak düşünmeleri gerekirdi. Ama imgelerin yüzyıldan yüzyıla, ulustan ulusa, şairden şaire pek az değiştiğini, hattâ değişmeden akıp gittiğini görüyoruz. İmgeler hiç kimsenin malı değildir; "Tanrı'nın" dır imgeler. Bir çağı daha iyi anladıkça, belli bir şairin kullandığı, o şaire ait olduğunu sandığımız imgelerin nerdeyse hiç değiştirilmeden bir başka şairden alındığını görürüz. Şairlerin eserleri şairlerin keşfedip ortaklaşa kullandıkları yeni tekniklere göre, o tekniklerin düzenlenmesi ile dilin kullanımındaki imkânların gelişmesine göre sınıflandırılıp gruplandırılır; şairlerin işi imge yaratmaktan çok, imgeleri düzenlemektir. İmgeler şairlere verilmiştir; bu imgeleri hatırlama yeteneği yaratma yeteneğinden çok daha önemlidir.

İmgeci düşünce hiçbir zaman sanatın bütün yönlerini içine almadığı gibi, söze dayanan sanatın da bütün yönlerini içine almaz. İmgelerdeki bir

değişiklik şiirin gelişimi içinde hayatî bir anlam taşımaz. Estetik zevk vermek için yaratıldığı, şiirli olduğu düşünülen bir anlatımın aslında böyle bir amaçla yaratılmamış olduğunu çok kere biliriz; örneğin Annenski'nin Slav dillerinin özellikle şiirli diller olduğunu düşünmesi ya da Andrey Belıy'ın, on sekizinci yüzyıl şairlerinin kullandıkları, sıfatları isimlerin arkasına yerleştirme tekniğinden büyük bir zevk alması gibi. Belıy tekniği sanatçılıkla ilgili bir şey olarak kabul etmekten hoşlanır, daha doğru bir anlatımla, amaç "sanat" ise tekniği de amaçlanan bir şey olarak kabul eder. Aslında, alışılmış sıfat-isim düzeninin tersine çevrilmesi (Slav Kilisesi'nden etkilenen) dilin bir özelliğidir. Nitekim, 1) düzyazı olması amaçlanan bir eser şiir, ya da 2) şiir olması amaçlanan bir eser düzyazı olarak kabul edilebilir. Bu, belli bir esere mal ettiğimiz sanat gücünün bizim o eseri algılama biçimimizin bir sonucu olduğunu gösterir. Dar anlamıyla "sanat eseri" deyince, o eseri en açık biçimde sanatlı kılmak üzere özel tekniklerle yaratılmış eserleri anlarız.

Potebnya'nın "şiir eşittir imge örgüsü" diye formüllendirebileceğimiz yargısı, "imge örgüsü eşittir sembolizm" kuramlarının, yani imgenin çeşitli öznelerin değişmez yüklemi olarak kullanılabileceği yolundaki kuramın ortaya çıkmasına yol açtı. (Bu yargı Sembolistlerin kuramlarına benzer fikirleri dile getirdiğinden bu akımın birtakım ileri gelen temsilcilerinin --Andrey Belıy, Merejkovski ile onun "edebî arkadaşları"nın-- ilgisini çekti, hattâ Sembolist kuramın temelini oluşturdu.) Bu yargı bir bakıma Potebnya'nın şiir dili ile düzyazı dili arasında bir ayırım gözetmemesinden kaynaklanıyor. Sonuçta, Potebnya imgenin iki yüzü olduğunu, yani pratik bir düşünme aracı olan, nesneleri kategorilere yerleştirmeye yarayan imge ile, şiire özgü olan, bir izlenimi güçlendirmeye yarayan imge arasındaki ayırımı görmezlikten geliyordu. Bunu bir örnekle açıklayacağım. Ekmekle tereyağı yiyen, yerken yağı parmaklarına bulaştıran küçük bir çocuğun ilgisini çekmek istiyorum. Çocuğa, "Hey, tereyağıparmak!" diye sesleniyorum. Bu bir söz sanatıdır, düzyazıyı ilgilendirdiği açık bir mecazdır. Şimdi başka bir örnek verelim. Çocuk gözlüğümle oynuyor, gözlüğümü yere düşürüyor. "Hey, tereyağıparmak!" diye bağırıyorum.[8] Bu söz sanatı ise şiire özgü bir mecazdır. (Birinci örnekte "tereyağıparmak" bir "mecaz-ı mürsel", ikinci örnekte ise bir "istiare"dir, ama benim üzerinde durmak istediğim bu değil.)

Şiirde imge olabildiğince güçlü bir izlenim yaratmak için kullanılan bir araçtır. Kendi işleviyle bağlı bir yöntem olan imge, öteki şiir tekniklerinden ne daha az, ne de daha çok etkileyicidir; sıradan ya da olumsuz paralelliklerden, benzetmeden, tekrarlamadan, dengeli yapıdan, abartmadan, herkesçe kabul edilen güzel söz sanatlarının herhangi birinden ya da anlatımın duygusal etkisini vurgulayan bütün yöntemlerden (kelimeleri de, hattâ ayrıştırılmış sesleri de bunlara ekleyelim) ne daha az, ne de daha çok etkileyicidir.[9] Ama şiirdeki

imgeler ancak dışardan bakılınca, *fable*'ların, türkülerin imge dağarcığına, ya da imgelerle düşünmeye benzer; Ovsyaniko-Kulikovski'nin *Language and Art* (Dil ile Sanat) adlı eserinde küçük bir kızın topa karpuz demesini buna bir örnek olarak gösterebiliriz. Şiirde imge şiir dilinin kullandığı araçlardan sadece biridir. Düzyazıda ise imge bir soyutlama aracıdır; abajur yerine karpuz ya da insan başı yerine karpuz denmesi, bir nesnenin bir özelliğinin, sözgelişi yuvarlaklığının soyutlanmasıdır. İnsan başının da, karpuzun da yuvarlak olduğunu söylemekten başka bir şey değildir bu, anlatılmak istenen budur, ama bunun şiirle hiçbir ilgisi yoktur.

Yaratıcı çabanın tutumluluğu kuralı da genellikle kabul edilen bir kuraldır. [Herbert] Spencer diyor ki:

> Günümüzün bu özdeyişlerinin altında yatan kuralla ilgili bazı ipuçları aradığımızda, bu özlü sözlerde okurun ya da dinleyicinin dikkatini azaltmaya verilen önemin gizlenmeye çalışıldığını görebiliriz. Yukarda anılan kuralların birçoğunun işaret ettiği eksiklik, fikirleri mümkün olan en az zihnî çabayla kavranabilecek biçimde sunabilmektedir. (...) Dolayısıyla, dilin düşüncenin taşıma aracı olduğu benzetmesini örneğimize uyguladığımızda, taşıttaki "sürtünme gücü" ile "atalet"in taşıtın verimini nerede olursa olsun azalttığını düşünebilirsek, yazarken de, yapılacak tek şey olmasa bile en önemli şeyin bu sürtünme gücü ile ataleti en aza indirmek olduğunu düşünebiliriz.[10]

R[ichard] Avenarius da şunları yazıyor:

> Ruhun tükenmez bir gücü varsa, o zaman, bu tükenmez kaynaktan ne kadar enerji harcanacağı hiç fark etmez; sadece, ister istemez harcanacak olan zaman önemlidir. Ama ruhun gücü sınırlı olduğundan, ruhun, algılama işlemini olabilecek en uygun biçimde gerçekleştireceği, yani olabildiğince az enerji harcayarak en iyi sonucu almak isteyeceği düşünülebilir.

Petrajitski zihnî çabaya ilişkin genel yasaya sadece bir kez değindikten sonra, [William] James'in, kendi kuramıyla çelişen, duygunun fizikî temeli kuramına karşı çıkar. Oysa Alexander Vaselovski bile yaratıcı çabanın tutumluluğu ilkesini, özellikle ritmin incelenmesinde ilgi çeken bu kuramı kabul ediyor, bu konuda Spencer'la da anlaşıyordu. "Doyurucu bir üslup pek çok düşünceyi en az sözle anlatabilen üsluptan başka bir şey değildir," diyordu Vaselovski. Andrey Belıy da, eserinin daha başarılı sayfalarında "yorucu" ritmler[11] için sayısız örnek vermesine, şiirde (özellikle Baratynski'den seçtiği örneklerde) sıfatların taşıdığı güçlükleri göstermesine rağmen, yaratıcı çabanın tutumluluğu yasasından da söz etme gereği duymuştur[12] (Belıy'ın çok

eski kaynaklardan alınan kanıtlanmamış olgulara, şiirde yaratıcılık teknikleri üzerindeki geniş bilgisine, bir de Karayeviç'in lise fizik ders kitabına dayanarak yaratmaya çalıştığı sanat kuramı gözüpek bir çabadır).

Yaratıcılığın yasası, amacı ile olduğu kadar enerji tutumluluğu ile de ilgili olan bu fikirler "gündelik" dile uygulandığı zaman belki doğru olabilir; ne var ki aynı fikirler şiir diline uygulanmaya başladı. Bu yüzden, gündelik dilin kuralları ile şiir dilinin kuralları arasında bellibaşlı bir ayırım gözetilmemekte. Japon şiirinde Japon konuşma dilinde olmayan bazı seslerin bulunması şiir dili ile gündelik dil arasındaki ayırımı belirten belki de ilk olgusal göstergedir. Leon Jakubinski akıcı seslerin benzemezliğine ilişkin kuralın şiir diline uygulanamadığını gördü.[13] Bu da Jakubinski'yi benzer seslerin zor telaffuz edilebilen yığışımlarını şiir dilinin daha iyi kaldırabileceği düşüncesine götürdü. Jakubinski bilimsel eleştirinin ilk örneklerinden biri olan makalesinde şiir dilinin kuralları ile gündelik dilin kuralları arasındaki karşıtlığı (bu nokta üzerinde sonra gene duracağım) tümevarımcı bir yaklaşımla gösteriyor.[14]

Öyleyse şiir dilindeki kullanımın, tutumluluğun kurallarını düzyazıyı ilgilendiren bir analojiye dayanarak değil, şiir dilinin kendi kurallarına dayanarak incelememiz gerekir.

Algılamanın genel kurallarını incelemeye başlayınca, algının bir alışkanlık haline geldiğinde otomatikleştiğini görürüz. Gerçekten de, bütün alışkanlıklarımız bilinçsiz bir otomatikleşmedir; bir kalemi ilk kez elimize aldığımız ya da bir yabancı dili ilk kez konuştuğumuz zaman yaşadığımız duygu ile aynı işleri on binlerce kez tekrarladıktan sonra hissettiklerimizi karşılaştırsanız ne demek istediğimi daha iyi anlarsınız. Gündelik dilde kimi sözleri neden tamamlamadığımızı, kimi kelimeleri neden eksik söylediğimizi bu çeşit alışkanlıklarımızla açıklayabiliriz. En yetkin biçimiyle cebirde gerçekleşen bu işlemde nesneler yerlerini sembollere bırakır. Hızlı konuşurken kelimelerin tamamı söylenmez; kelimelerin ancak başlangıç sesleri duyulur. Alexander Pogodin "İsviçre dağları güzeldir" cümlesini bir çocuğun ağzından ifade ederken, "İ, d, g," harfleriyle ifade ediyordu.[15]

Düşüncenin bu özelliği sadece cebir yöntemini akla getirmez, aynı zamanda, seçilen sembolleri de (harfleri, özellikle ilk harfleri) belli eder. Bu "cebrî" düşünme yöntemiyle nesneleri bütün kütlesiyle belirmeyen biçimlerde kavrarız; bütünlükleri içinde görmeyiz onları ama, bellibaşlı özelliklerinden de tanırız. Nesneyi bir çuvala sarılmış gibi görürüz. Görünüşünden ne olduğunu anlarız, ama gördüğümüz şey yalnızca onun siluetidir. Bu şekilde, düzyazı kavrayışı içinde algılanan bir nesnenin renkleri solar, bir ilk izlenim bile bırakmaz; en sonunda da, özünde ne olduğu bile unutulup gider. Düzyazı ke-

limelerinin bütününü işitememizin nedeni bu çeşit algılardır (bkz. Leon Jakubinski'nin makalesi [16]), dolayısıyla, (öteki dil sürçmeleri gibi) bazı kelimeleri telaffuz edememizin nedeni de aynıdır. "Cebirleştirme" işlemi, yani bir nesnenin aşırı derecede otomatikleştirilmesi, algılama çabasında en büyük oranda tutumluluk sağlar. Nesneler ya tek bir temel özellikleriyle (örneğin, bir sayı olarak) verilir ya da bir formül gibi işlem görür, bu tür nesneler bilme, *cognition* sürecinde bile görünmez.

> Odayı temizliyor, ortalıkta dolaşıp duruyordum, sedire yaklaştım, ama sedirin daha önce tozunu alıp almadığını hatırlayamadım. Hareketlerim alışkanlığa bağlı, bilinçsiz hareketler olduğu için hatırlayamadım, hatırlamamın da imkânsız olduğunu hissettim, sedirin tozunu almış da unuttuysam, bilinçsizce iş görmekle hiç iş görmemek arasında bir fark yoktu. Bilinçli bir kimse beni gözlüyor olsaydı, o zaman durum anlaşılabilirdi. Ama hiç kimse bana bakmıyorsa ya da birisi bilinçsiz olarak bakıyorsa, pek çok insanın bütün bir karmaşık hayatı bilinçsizce yaşanıyorsa bu hayatlar hiç yaşanmamış gibidir.[17]

O zaman hayat bir hiçlik demektir. Hayatı alışkanlığa dönüştürme, eserleri, elbiseleri, eşyaları, bir insanın karısını, savaş korkusunu yer bitirir. "Pek çok insanın bütün bir karmaşık hayatı bilinçsizce yaşanıyorsa bu hayatlar hiç yaşanmamış gibidir." İşte sanat insanın yaşama duyumunu yeniden kazanması için vardır; insanın nesneleri hissetmesi, taşın taş olduğunu hissetmesi için vardır. Sanatın amacı nesneleri bilindikleri gibi değil de, algılandıkları gibi duyumlamamızı* sağlamaktır. Sanatın tekniği nesnelere karşı "alışkanlığı kırma", algıyı güçleştirme, algıyı uzatma tekniğidir, çünkü algı süreci başlıbaşına bir estetik amaçtır, bir estetik amaç olduğu için de uzatılmalıdır. *Sanat bir nesnedeki sanat ustalığını yaşama biçimidir; nesnenin kendisi önemli değildir.*

Şiirin (sanat eserinin) kapsamı duyusaldan *cognitive*'e, şiirden düzyazıya, somuttan soyuta doğru, Cervantes'in --dükün sarayında aşağılanmaya yarı bilinçli yarı bilinçsiz katlanabilen, bilgiç, yoksul soylu-- *Don Quixote*'sinden Turgenyev'in hacimli ama içeriksiz *Don Quixote*'sine, Şarlman'dan (Charlemagne) "kral" adına kadar (Rusçada "Charles" ile "kral" aynı kökten, *korol* kökünden gelir) genişler. Bir eserin anlamı o eserdeki sanat ustalığı ile sanat gücü azaldığı ölçüde genişler; nitekim, bir *fable* bir şiire göre daha fazla şey, bir atasözü ise bir *fable*'dan da fazla şey simgeler. Bu açıdan, Potebnya'nın öne sürdüğü kuramın kendi içinde en az çelişik bölümü *fable*'ları ele

* Duyu organlarıyla tanımak; "hissetmek", "duymak" fiilleri bu anlamı vermediğinden, "alımlama" (reception) kelimesini örnek alarak, söz konusu fiili bu şekilde türkçeleştirdik--ÇN

aldığı, bunları kendi görüş açısından ayrıntılı olarak açıkladığı bölümdür. Ama kuramı "anlamlı" sanat eserlerini kapsamadığı için Potebnya kitabını bitirememiştir. Bildiğimiz gibi, "Edebiyat Kuramı Üzerine Notlar" (*Notes on the Theory of Literature*) 1905'te Potebnya'nın ölümünden on üç yıl sonra yayımlandı. Potebnya eserin yalnızca *fable* ile ilgili bölümünü tamamlayabilmişti.[18]

Bir nesneyi defalarca gördükten sonra tanımaya başlarız. Nesne önümüzdedir, nesneyi biliriz, ama görmeyiz,[19] öyle olduğu için de onunla ilgili önemli hiçbir şey söyleyemeyiz. Sanat, nesneleri, çeşitli yollarla algı otomatikleşmesinden kurtarır. Burada, hiç değilse Merejkovski'ye göre, nesneleri gerçekten görmüş gibi, bütünlükleri içinde, değiştirmeden sunan bir yazarın, Leon Tolstoy'un tekrar tekrar kullandığı bir yöntemi örnek göstermek istiyorum.

Tolstoy bildik olanı, bildik nesneyi adlandırmayarak yabancılaştırır. Bir nesneyi sanki ilk kez görüyormuş, bir olayı ilk kez meydana geliyormuş gibi anlatır. Bir şey anlatırken, anlattığı şeyin herkesçe kabul edilen parçalarını adlandırmaktan kaçınır, bunun yerine, başka nesnelerin onlara tekabül eden parçalarının adlarını verir. Örneğin "Utanç"ta dayak atma fikri hakkındaki alışkanlığımızı şu şekilde kırar Tolstoy: "Yasaları çiğneyenleri çırılçıplak soymak, yere yatırmak, kıçlarına vurmak," dedikten birkaç satır sonra, "çıplak kaba etlerini kırbaçlamak," der. Sonra şöyle uyarır:

> Sanki niye bu aptalca, bu ilkel can yakma yöntemleri de başka yöntemler değil, niye omuzlara ya da vücudun başka yerlerine iğne batırmak ya da elleri ayakları mengeneye sıkıştırmak ya da bunlara benzer başka bir şey değil?

Bu kaba örnek için özür dilerim, ama Tolstoy'un okura vicdan azabı çektirme yönteminin en tipik örneklerinden biridir bu. Burada bildik dayak atma edimi gerek tanımlanarak, gerekse dayağın işlevinden vazgeçilmeden dayak atma biçiminin değiştirilmesi önerilerek, bu konudaki alışkanlık kırılıyor. Tolstoy bu "alışkanlığı kırma" yöntemini sürekli olarak kullanır. Örneğin "Kholstomer" adlı hikâyesinde anlatıcı bir attır, bir insanın gözüyle değil de bir atın gözüyle anlatılması hikâyenin içeriğini alışılmadık hale getirir. Aşağıdaki parçada özel mülkiyet kurumunu atın nasıl gördüğü anlatılıyor:

> Kırbaçlamak hakkında söylediklerivle Hıristiyanlık hakkında söylediklerini pekâlâ anladım. Ama sonra büsbütün boşlukta kaldım. "Onun" ya da "onun tayı" ne demekti? Bu sözlerden insanların benimle ahır arasında bir bağlantı kurduklarını anladım. O anda ben bu bağlantının ne olduğunu düpedüz kavrayamadım. Ancak epeyce sonra, beni öteki atlardan

ayırdıkları zaman anlamaya başladım. Ama o zaman bile, "adamın malı" dediklerinde tam ne demek istediklerini kestiremedim. "Benim atım" sözleriyle kastedilen bendim, canlı bir attı, bu sözler "benim toprağım", "benim havam", "benim suyum" sözleri kadar yabancıydı bana.

Ama bu sözler beni şiddetle etkiledi. Hep o sözler üstünde düşündüm, insanlarla birbirlerinden çok farklı tecrübelerden sonra, nihayet bu sözlerin anlamını kavradım. Şuydu anlamı o sözlerin: hayatta insanları edimler değil, sözler yönetiyordu. İnsanlar bir şeyi yapmak ya da yapmamaktan çok, üzerinde anlaşmış oldukları sözlerle çeşitli konularda konuşmayı seviyorlardı. Birbirinden farklı eşyalar, yaratıklar, nesneler için, hattâ toprak, insanlar, atlar için kullandıkları "benim", "benimki" kelimeleri de o kelimeler gibiydi. Onlar içlerinden sadece birinin şu ya da bu eşyaya "benim" demesi için anlaşmışlardı. Aralarında kararlaştırdıkları oyuna göre de, en fazla sayıda eşyaya "benim" diyen onların en mutlu saydıkları insan oluyordu. Bütün bunların anlamını bilmiyorum, ama böyleydi işte. Bunu uzun bir süre, benim için gerçek bir kazanç olabileceği inancıyla kendime açıklamaya çalıştım, ama getirdiğim açıklamayı da reddetmek zorunda kaldım, çünkü yanlıştı.

Örneğin beni kendi malı olarak görenlerin birçoğu sırtıma binmemişti bile, ama elbette binenler de olmuştu. Aynı şey beni besleyenler için de geçerliydi. Arabacı, baytarlar, başka insanlar bana çok iyi davranmışlardı da beni kendi malı olarak görenler iyi davranmamıştı. Bir süre sonra gözlemlerimi genişletince, yalnızca biz atlarla ilgili olmayan "benim" fikrinin özel mülkiyet duygusu ya da hakkı denilen sınırlı bir insan içgüdüsünden başkaca bir temele dayanmadığı kanısına vardım. Bir adam, "bu ev benimdir," der, ama o evin içinde hiç oturmaz, yalnızca yapımıyla, bakımıyla ilgilenir. Bir tüccar, "benim dükkânım," "benim manifaturam" der, ama bir kez olsun dükkanındaki iyi kumaşlardan dikilmiş bir elbise giymez.

Bir tarlanın kendilerine ait olduğunu söyleyenler vardır, bir kez olsun o tarlanın toprağını görmemiş, üstünde yürümemişlerdir. İnsanlar vardır başka insanların kendilerine ait olduğunu söylerler, ama onları görmezler bile. İşte bütün bunlar arasındaki ilişki "mal sahibi" diye adlandırılanların ötekilere haksızlık etmeleridir.

Erkekler vardır, kadınları ya da "karıları"nı kendi malları gibi görürler, ama kadınları başka erkeklerle yaşar. İnsanlar hayatta iyilik adına değil, "benim" diyebilecekleri mallar için uğraşıp didinirler.

İşte artık bizimle insanlar arasındaki temel farkın ne olduğunu anlamış

bulunuyorum. Onun için, onlardan daha üstün olduğumuz şeyleri bir yana bırakalım, sadece bir tek erdemimizi düşündüğümüzde bile canlı varlıklar sıralamasında insandan çok daha yukarıda bir yerde durmamız gerektiğini hiç çekinmeden söyleyebiliriz. İnsanların, hiç değilse benim birlikte olduğum insanların işlerini yönelen güç, sözlerdir; bizimkileri ise edimler.

At hikâyenin sonuna gelmeden öldürülür, ama hikâyenin üslubu, yani tekniği değişmez:

Bu dünyada yaşamış, yemiş içmiş Serpukhovski'nin cesedini çok sonra toprağa gömdüler. Ne derisi, ne eti, ne de kemikleri para ederdi.

Ama yirmi yıl bu dünyada yaşamış olan bu gövdenin ölüsü herkes için büyük bir yük olduğundan, gömülmesi de insanlar için bir sıkıntı oldu. Uzun zaman kimse ona ihtiyaç duymamıştı; uzun zaman herkese yük olmuştu. Gelgelelim ölü gömen ölüler bu şişen, çürümeye başlayan cesede iyi bir üniforma ile iyi bir çizme giydirme gereğini duydular; onu dört köşesinden püsküller sarkan yeni bir tabuta yerleştirdiler, sonra da bu yeni tabutu kurşundan yapılmış başka bir tabutun içine koyup Moskova'ya gönderdiler; orada yaşlı kemikleri tabuttan çıkarıldı, üstünde kurtların kaynaştığı bu çürümüş ceset yeni üniforması, temiz çizmeleriyle oracıkta gömüldü, üzeri pislikle iyice örtüldü.

Görüldüğü gibi Tolstoy, hikâyenin sonunda bu tekniği, onu kullanmaktaki amaç ortadan kalkmış olmasına rağmen, kullanmaya devam ediyor.[20]
Savaş ve Barış 'ta Tolstoy aynı tekniği bütün savaşları sanki savaş yeni bir şeymiş gibi anlatarak kullanır. Tolstoy'un bu tasvirleri buraya alınamayacak kadar uzundur; bu dört ciltlik romanın önemli bir bölümünü buraya almak gerekirdi. Tolstoy aynı yöntemi oturma odası ile tiyatroyu tasvir ederken de kullanır.

Sahnenin ortası düz döşeme tahtalarından oluşuyordu, yanlara ağaçları canlandıran yağlıboya resimler asılmış, arkaya da döşemeye kadar inen bir bez perde gerilmişti. Sahnenin ortasında kırmızı bluzlarla beyaz eteklikler giymiş genç kızlar oturuyorlardı. Beyaz ipek bir elbise giymiş olan çok şişman bir kız öbür kızlardan ayrı bir yerde dar bir kanepe üzerinde oturuyordu, kanepenin arkasında yeşil bir mukavva kutu vardı. Kızlar hep birlikte şarkı söylüyorlardı. Şarkıyı bitirdikleri zaman beyaz elbiseli kız suflör yerine yaklaştı. İpekler giyinmiş, daracık pantolonu baldırlarına yapışan bir adam elinde bir tüyle kıza doğru yaklaştı, şarkı söylemeye başlayarak hüzünle kollarını iki yana açtı. Dar pantolonlu adam şarkısını bitirdi; sonra genç kız şarkıya başladı. Musikî çevrede

yankılanınca ikisi de sustu; adam kızla birlikte şarkıya yeniden başlamak için beklerken parmaklarını beyaz elbiseli kızın elinde gezdirmeye başladı. Şarkıyı birlikte bitirdiler, tiyatroda bulunan herkes alkışlamaya, bağırmaya başladı. Sahnedeki âşıkları canlandıran kadınlarla erkekler ellerini kaldırıp gülümseyerek seyircileri selamladılar.

İkinci sahnede anıtları canlandıran resimlerle, keten perdede ay ışığını canlandıran delikler vardı, bir çerçevenin üzerine de abajurlar yerleştirilmişti. Çalgıcılar rus fagotlarını, kontrbasları çalmaya başlayınca siyah pelerinler giymiş bir yığın adam sağdan soldan sahneye doldu. Ellerinde kamaya benzer bir şey bulunanlar el sallamaya başladılar. Derken, başkaları da koşa koşa sahneye çıktılar. Bir önceki perdede giydiği beyaz elbiseyi çıkarıp yerine gök mavisi bir elbise giymiş olan kızı yerde sürüklemeye başladılar. Kızı sürüklemeden önce uzunca bir süre onunla şarkı söylediler. Sahnenin yan taraflarındaki madenî bir şeye üç kere vurdular, herkes diz çökerek hep bir ağızdan dua okumaya başladı. Bu faaliyet seyircilerin yükselen sesleri, heyecanlı çığlıklarıyla birkaç kez kesildi.

Üçüncü perde şöyle anlatılıyor:

(...) Ama birdenbire fırtına koptu. Eksik yedililerin kromatik dizileri ile akorları duyuldu orkestradan. Herkes koştu, perde inerken sahne arkalarında duranlardan birini sürüklemeye başladı.

Dördüncü perdede de, "Şeytana benzeyen biri, ayaklarının altındaki döşeme tahtaları çekilinceye kadar şarkı söyledikten sonra aşağıya düştü"[21] denilir. *Diriliş*'te Tolstoy şehri de mahkemeyi de aynı yöntemle tasvir eder; *Kröyçer Sonat*'ta evliliği tasvir ederken de benzer bir teknik kullanır: "İki insan arasında bir ruh yakınlığı varsa, neden yatmak zorunda olsunlar?" Ancak Tolstoy alışkanlığı kırma tekniğini sadece alay ettiği şeyler için kullanmaz:

Pierre yeni arkadaşlarının yanından kalktı, açık havada yakılan ateşlerin arasından geçerek tutsak askerlerin toplandığı sanılan yolun öbür tarafına doğru ilerledi. Tutsaklarla konuşmak istiyordu. Fransız nöbetçi Pierre'i durdurarak ona geri dönmesini söyledi. Pierre geriye döndü, ama ne arkadaşlarının yanına ne de açık hava ateşlerinin yakıldığı yere döndü, terkedilmiş, koşum takımları çıkarılmış bir arabaya doğru yürüdü. Tekerleğinin yanında Türk usulü yere bağdaş kurdu, başını öne eğdi. Uzun bir süre hareketsiz otururak düşündü. Bir saatten fazla zaman geçti. Kimse onu rahatsız etmedi. Birdenbire o canlı, keyifli kahkahalarını savurmaya başladı, öylesine gürültülü gülüyordu ki yanındakiler herkesin dikkatini çekecek kadar garip olan bu kahkaha tufanı karşısında şaşırdılar.

> Pierre, "ha, ha, ha, diye güldü. Sonra kendi kendine konuşmaya başladı. "Askerler geçmeme izin vermediler. Beni yakaladılar, engellediler. Beni-beni-benim ölümsüz ruhumu. Ha, ha, ha, " diye gülerken gözlerinden yaşlar boşanıyordu.
>
> Pierre gökyüzüne, yer değiştiren, oynayan yıldızların derinliklerine baktı. "Bütün bunlar benim, bütün bunlar benim içimde, bütün bunlar ben'im," diye düşündü. İşte hepsini yakaladılar, etrafı kalaslarla çevrili bir yere kapattılar." Pierre gülümsedi, uyumak üzere arkadaşlarının yanına doğru yürüdü.[22]

Tolstoy'u bilenler eserlerinde bunlara benzer yüzlerce bölüm bulabilirler. Bir şeyi alışılmış bağlamı dışında görme yöntemi son eserlerinde de açıktır. Tolstoy kilisede her zaman duyduğumuz sözleri alışılagelmiş dinî anlamları yerine gündelik anlamlarında kullanarak, saldırdığı dinî törenleri, insanların körü körüne bağlandıkları inançları sanki hiç aşina olmadığımız şeylermiş gibi anlattı. Birçok kimse bundan manen yaralanmıştır, kutsal bildiği şeylerin garip, hattâ canavarca bir şeymiş gibi gösterilmesinin kendilerine küfür edilmesi anlamını taşıdığını düşünmüştür. Onların tepkileri aslında Tolstoy'un çevresini algılama, anlatma tekniğini yansıtan bu yönteme yönelikti. Tolstoy ise, uzun zaman kaçındığı şeye geri dönünce algılarının inancını sarsmış olduğunu gördü.

Alışkanlığı kırma tekniği yalnızca Tolstoy'a özgü değildir. Burada Tolstoy'u anmamın nedeni eserlerinin herkesce bilinmesidir.

Bu tekniğin özünü açıkladıktan sonra uygulanma alanını, bu alanın yaklaşık sınırlarını belirlemeye çalışalım. Ben kendi adıma, biçimin bulunduğu hemen her yerde alışkanlığı kırma yöntemi bulunduğuna inanıyorum. Bir başka deyişle, Potebnya'nın bakış açısıyla bizimki arasındaki fark şudur: bir imge hayatın değişebilir karmaşıklığını ortaya sermek için kalıcı bir gösteren, kalıcı bir *referent* olamaz; imgeden beklenen şey, anlamı algılamamızı sağlaması değil, nesnenin özel bir algısını yaratmasıdır --*imge, nesneyi tanımamıza yarayan bir araç işlevi görmek yerine, nesnenin sanatçı gözüne görünen bir biçimini yaratır.*

Erotik sanatta imgeden beklenen şey daha da sağlam bir şekilde incelenebilir; erotik nesne çoğu zaman sanki ilk kez görülüyormuşçasına sunulur. Gogol'ün "Noel Gecesi"nde şu örneği görüyoruz:

> Adam kadına iyice yaklaştı, öksürdü, gülümsedi, kadının çıplak tombul koluna dokundu, sonra, hem zekâsını hem de kendini beğenmişliğini gösterecek bir biçimde konuştu.

"Ya bu nedir, göz kamaştırıcı Solokha?" Bunu söyler söylemez biraz geriye çekildi.
Kadın, "Ne mi, bir kol, Osip Nikiforoviç," diye cevaplandırdı.
Bu başlangıçtan memnun olan sekreter, "Hımm, bir kol ha!. Ha, ha, ha!" dedi nezaketle. Odada dolaşıyordu.
Gene aynı şekilde, "Peki, ya bu nedir, çok sevgili Solokha?" diyerek kadına tekrar yaklaştı, yavaşça boynuna dokundu, sonra gene hızla geri çekildi.
Solokha, "Sanki görmüyormuş gibisiniz, Osip Nikiforoviç!" diye cevaplandırdı, "bir boyun, boynumda da bir kolye."
"Hımm! Boyunda bir kolye ha!" Sekreter ellerini oğuşturarak gene odayı dolaşmaya başladı.
"Peki, ya bu nedir, eşsiz Solokha?" (...)
Sekreterin uzun ellerini şimdi nereye uzatacağı belli değildi.

Knut Hamsun'un *Açlık* adlı romanında da şöyle bir cümle vardır: "Bluzunun altından iki beyaz mucize göründü."

Erotik konular, onları "tanıma"mızı önlemek amacıyla mecazî bir dille sunulabilir. Bu yüzden, Stavyor efsanesinde olduğu gibi, cinsel organlardan kilit ile anahtar[23], yorgancılık aletleri[24], ok ile yay ya da yüzük ile kavela kelimeleriyle söz edilir. Bu efsanede şövalye kılığına girmiş olan kadın kocasının kendisini tanımaması üzerine ona şu bilmeceyi sorar:

"Hatırla Stavyor, hatırla
Çocukken sokakta nasıl oynadığımızı hatırla
Nasıl oynadığımızı bir kavelayla -
Gümüştendi senin kavelan
Benim yüzüğümse altın kaplama
Yanında bulurum bazen kendimi onun
Ama sen hep onunla birliktesindir."
Stavyor, Godinoviç oğlu Stavyor,
"Ne diyorsun? Seninle ben oynamadık
Kavela ile!"
Bunun üzerine Vasilia Mikuliçna, "Öyle mi dersin?" dedi,
"Hatırlamıyor musun Stavyor, hatırla!
Hatırla artık, seninle ben birlikte öğrenmiştik okuyup yazmayı;
Benim mürekkep hokkam gümüşten
Senin kaleminse altındandı
Islatırdım o kalemi arada bir
Sonraları hep hep ıslatır oldum."[25]

Aynı efsanenin bir başka yorumunda bilmece için şu anahtarı buluruz:

O korkunç elçi Vasilyuşka
Kaldırdı kadının etcklerini ta göbeğine kadar
İşte o zaman Godinoviç oğlu Stavyor
Tanıdı kadının altın kaplama yüzüğünü(...)[26]

Ancak, alışkanlığı kırma sadece erotik bilmecelerde kullanılan bir teknik, bir örtmece (euphemism) tekniği değildir; bu bütün bilmecelerin temeli, amacıdır zaten. Her bilmece cevabını ya sorduğu şeyi niteleyen, tanımlayan, ama söylenirken uygun düşmez gibi görünen kelimelerle ya da garip ama taklide dayanan seslerle vermeye yeltenir.

Bilmece olarak düşünülmeyen erotik imgeler bile alışkanlığı kıracak biçimde verilir ("ampul", "lokum", "parça" vb.) Halk duyarlığında, genellikle, "çiçeğini çiğnemek" ya da "gülünü koparmak" karşılığı birçok imge vardır. Alışkanlığı kırma tekniği bir ayı ile öteki vahşi hayvanların (ya da tanınmamak için daha farklı bir gerekçesi olan şeytanın) bir insanı tanımamalarıyla dile getirilen, erotik bir naz motifi niteliğindeki yaygın imgede çok açık biçimde görülür.[27]

Aşağıdaki masalda tanımama çok tipiktir:

Bir köylü alaca bir kısrakla tarlasını sürüyormuş.
Bir ayı köylüye yaklaşarak, "Amca, bu kısrak nasıl böyle alaca oldu?" diye sormuş.
"Ben kendim yaptım."
"Ama nasıl yaptın?"
"İstersen sana da aynısını yaparım."

Ayı kabul etmiş. Köylü ayının ayaklarını bir iple bağlamış, iki tekerlekli sabanın demirini çıkarıp ateşte kızdırarak ayının böğrüne sürmüş. Kızgın demirle ayının kürkünü derisine kadar yakarak ayıyı alacalandırmış. Sonra ayıyı çözmüş, hayvan da gidip bir ağacın altına uzanmış.

Bir saksağan konmuş köylünün yanına, başlamış gömleğindeki eti gagalamaya. Köylü saksağanı yakalayıp bacağını kırmış, saksağan da gidip altında ayının uzandığı ağacın bir köşesine tünemiş. Saksağandan sonra bir at sineği gelip kısrağın üstüne konmuş, başlamış hayvanı ısırmaya. Köylü at sineğini yakalamış, ince bir çöp alıp arkasına sokmuş, sonra da onu öylece bırakmış. Sinek de ayı ile saksağanın bulunduğu ağaca gitmiş. Üç hayvan bir yerde toplanmış.

Öğleyin köylünün karısı tarlaya yemek getirmiş. Karı koca açık havada yemeklerini yemişler, yemekten sonra adam karısıyla güreşmeye başlamış.
Ayı bunu görünce saksağanla sineğe seslenerek,
"Aman allahım! Bizim köylü gene birini alacalandırmak istiyor."
Saksağan, "Hayır," demiş, "birinin bacağını kırmak istiyor."
Sinek ise, "Yok, yok, o birinin kıçına çöp sokmak istiyor," demiş. [28]

Buradaki teknikle Tostoy'un "Kholstomer" adlı hikâyesindeki teknik arasındaki benzerlik açıktır sanırım.

Cinsel ilişki edebiyatta çoğu zaman alışkanlığı kıracak biçimde yansıtılır; örneğin *Decameron* 'da "tekneyi kazımak", "bülbülü kafese sokmak", "yün dövmek" deyişleriyle anlatılır (sonuncu deyiş olay örgüsü içinde tekrarlanıp işlenmemiştir). Cinsel organlardan söz edilirken de çoğu zaman alışkanlığı kırma yöntemine başvurulur.

Pek çok eserde olay örgüsü bu çeşit bir tanıma eksikliğine dayanır; örneğin Afanasyev'in "Mahrem Masallar"ında "Utangaç Sevgili" hikâyesinin tamamı bir nesnenin asıl adıyla anılmamasına, bir başka deyişle, bir tanımama oyununa dayanır. Onçukov'un "Lekeli İç Eteklikleri"ndeki 525 no.lu masalda olsun, "Mahrem Masallar"daki ayı ile tavşanın bir "yara" açtıkları "Ayı ile Tavşan" adlı hikâyede olsun, gene tanımama yöntemi kullanılır.

"Havan tokmağı ile havan" ya da "Şeytan ile cehennem bölgeleri" (*Decameron*) gibi anlatımlar da alışkanlığı kırma tekniğinin örnekleridir. Olay örgüsünün kuruluşu üstüne yazdığım makalede psikolojik paralelliklerde alışkanlığı kırma yönteminden söz etmiştim. Paralelliklerde, uyumsuzluğun uyumlu bir bağlam içinde algılanmasının önemli olduğunu burada bir kere daha belirteyim. İmgenin genel işlevi gibi paralelliğin de işlevi nesnenin olağan algısını yeni bir algı düzeyine aktarmak, yani benzersiz bir anlam değişimine uğratmaktır.

Şiir dilini, gerek kelimelerin özel dağılımı, kelime bileşimleri ile oluşan özel düşünce yapıları yönünden, gerekse, ses-söz yapıları yönünden incelediğimizde, şiirdeki sanat gücünün "alâmet-i fârikası"nı, yani algı otomatikleşmesini ortadan kaldırma amacıyla yaratıldığı besbelli olan malzemeyi her yerde buluruz; yazarın amacı, algının otomatikleşme çemberinden kurtulmasıyla ortaya çıkabilecek özel bir görüntü yaratmaktır. Algının engellenmesiyle bir eser "sanatkârca" yaratılır, algının yavaşlatılmasıyla da mümkün olan en büyük etki uyandırılır. Bu oyalanmanın bir sonucu olarak, bir nesne uzaydaki kütlesiyle değil, deyiş yerindeyse, kendi sürekliliğiyle algılanır. "Şiir dili" insanı böylelikle kandırır. Aristoteles'e göre, şiir dili yadırgatıcı,

şaşırtıcı görünmelidir. Nitekim şiir dili çoğu zaman yabancı bir dildir; Asurluların kullandığı Sumerce, Avrupalıların Orta Çağ boyunca kullandığı Latince, İranlıların etkilendiği Arapça, Rus edebiyatındaki Eski Bulgarca gibi, hattâ halk türkülerinin soylu, neredeyse edebî diyeceğimiz dili gibi. Kullanımdan düşmüş kelimelerin şiir dilindeki yaygınlığı, Güzel Yeni Üslup'un (*dolce stil nuovo*)[29] çapraşıklığı, Arnaut Daniel'in *telaffuzu zorlaştıran* "yorucu" (*harte*) biçimlerde kullandığı dilin o anlaşılmaz üslubu... bu örnekler aşağı yukarı aynı anlayışla kullanılan bir şiir dilini yansıtır. Leon Jakubinski aynı seslerin tekrarlandığı durumlarda şiir dilini fonetik bakımdan "yorucu" hale getirme ilkesini açıklığa kavuşturmuştur. Demek ki, şiir dili zora sokulmuş, yorucu, engelli bir dildir. Kimi özel durumlarda şiir dili düzyazı diline yaklaşır, ama bu yaklaşma "yorucu" biçim ilkesini ortadan kaldırmaz.

Kızkardeşinin adı Tatyana'ydı
Biz de ilk kez
Bir romanın duygulu sayfalarını
Böyle bir ismiyle aydınlatmak istedik

demiş Puşkin. Puşkin'in çağdaşları için alışılmış olan şiir dili aslında Derjavin'in o zarif üslubuydu; ancak, Puşkin'in üslubu o zaman "ucuz" göründüğünden, çağdaşları için tahmin edilemeyecek kadar çetindi. Puşkin'in anlatımındaki bayağılık karşısında çağdaşlarının duyduğu şaşkınlığı hatırlayın. Çağdaşları çoğu zaman Fransızca konuşup arada Rusça kelimeler kullanırken (Tolstoy'un *Savaş ve Barış* 'ındaki örneklere bakınız), Puşkin halk dilini, dikkati uzatmak için özel bir araç olarak kullanıyordu.

Şimdi daha da ilginç bir durum çıkıyor karşımıza. Aslında Rusya'ya yabancı olan Rus edebiyat dili halk dilinde öylesine yayılmıştır ki, bu dil halkın günlük konuşmalarında bile gözlenebilir. Öte yandan, bugün edebiyatta lehçe kullanma eğilimi (yetenekleri de, dilleri de birbirinden o kadar farklı olan Remizov, Klyuyev, Yesenin gibi sanatçılar[30] bile bile taşralılığı seçiyorlar), bunun yanı sıra bir de kaba dil kullanma eğilimi (bu eğilim de Severyanin grubunun[31] ortaya çıkmasına yol açmıştır) başgöstermiştir. Şimdilerde Maxim Gorki ise eski dilden koparak Leskov'un[32] yeni edebî konuşma diline yönelmekte. Alışılmış dil ile edebiyat dili böylece yer değiştiriyor (Vyaçeslav Ivanov ile daha birçok sanatçının eserlerine bakınız). Bütün bunlardan başka, bir de, Hlebnikov'un yönlendirdiği, yeni, gerçek bir şiir dili yaratılması doğrultusunda güçlü bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerin ışığında şiiri *kısaltılmış, dolambaçlı* söz diye tanımlayabiliriz. Şiir sözü *yapma bir söz'* dür. Düzyazı ise sözün alışılagelmişidir; sözün tutumlusu, kolayı, yerli yerinde olanıdır, düzyazının en güzeli bir çocuğun bir şeyi olduğu gibi, kolayca, "doğrudan doğruya" anlatması güzelliğindedir. "Yorucu biçim"i, "geciktirme"

yi, olay örgüsünün kuruluşu üstüne yazacağım bir makalede genel bir sanat *yasası* olarak daha geniş bir çerçeve içinde ele alacağım.[33]

Bununla birlikte sanatta enerji tutumluluğunu şiir dilinde gerçekleşen bir şey, hattâ şiir dilinin ayırt edici özelliği olarak görenlerin tavrı, ilk bakışta, ritm sorunu açısından savunulabilir gibi görünüyor. Spencer'ın ritm tanımı hiç tartışma kabul etmez gibi görünmektedir:

> Çeşitli yerlerinden ağır sarsıntılara uğrayan bir insan vücudunun nasıl kaslarını ne zaman geleceği belli olmayan bu tür sarsıntıların en şiddetlilerine bile karşı koyabilecek biçimde hazırlaması gerekliyse, insan zihninin de, bir düzene sokulmamış ses parçacıklarını alırken, en zor ayırt edilebilen sesleri bile tanıyabilecek kadar uyanık olması gerekir. Sarsıntılar belli bir düzen içinde tekrarlandığında nasıl vücut her sarsıntı için gerekli direnci ayarlayarak gücünü iyi kullanabilirse, hecelerin ritmik olarak düzenlenmesi halinde de, zihin her hece için harcanması gereken dikkati önceden kestirerek enerjisini tutumlulukla kullanabilir.[34]

Kesin bir yargı içerdiği açıkça görülen bu gözlem, yaygın bir yanılgının, şiir diliyle düzyazı dilinin kurallarını birbirine karıştırma yanılgısının kurbanıdır. Spencer "Üslup Felsefesi" (*The Philosophy of Style*) adlı kitabında şiir diliyle düz yazı dili arasındaki ayırımı büsbütün görmezlikten gelir. Ritmin iki işlevi olabilir. Düzyazı ritmi ya da "Dubinuşka" gibi bir iş türküsünün ritmi, bir iş ekibinin üyelerine onlar için gerekli olan birlikte çalışma duygusunu verdiği gibi, üzerinde çalışılan işi de otomatikleştirerek kolaylaştırır. Gerçekten de, musikî eşliğinde yürüyüşe geçmek musikîsiz yürümekten daha kolaydır, çünkü yürüme edimi biliçsizce gerçekleşmektedir. Aynı şekilde, düzyazı ritmi de önemli bir otomatikleşme ögesidir. Oysa şiirde ritm öyle değildir. Sanatta "düzen" vardır, ama bir Eski Yunan tapınağının hiçbir sütunu tam bir düzen içinde durmaz; şiir ritmi de buna benzer düzensiz bir ritmdir. Bu düzensizlikleri sistemleştirmeye girişenler olmuştur, bu çabalar da ritm kuramındaki sorunun bir parçasıdır. Sistemleştirmenin işe yaramayacağı apaçıktır, çünkü gerçekte, sorun, ritm çarpaşıklığı değil, ritm düzensizliğidir, bu düzensizliğin önceden bilinememesi sorunudur. Ritm düzensizliği bir görenek haline gelirse, o zaman, dili yorucu kılmaya yarayan bir araç olarak ritm etkisini yitirir. Ritm üzerine bir kitap yazmayı düşündüğüm için, bu konuyu burada daha ayrıntılı bir şekilde ele almak istemiyorum.[35]

İngilizceden çevirenler:
Nazan Aksoy-Bülent Aksoy

DİPNOTLARI

1. Alexander Potebnya, *Iz zapisok po teorii slovesnosti [Dil Kuramı Üstüne Notlar]*(Harkov, 1905), s. 83.
2. *aynı yerde*, s.97.
3. Dimitri Ovsyaniko-Kulikovski (1835- 1920): Dönemin ileri gelen Rus bilim adamı. İlk Marksist dergilerde yazılar yayımladı; Fütürist şairlerin bilinçli olarak yarattıkları anlamsız şiire şiddetle karşı çıkan, muhafazakâr bir edebiyatçıydı --İngilizce çeviriyi baskıya hazırlayanın notu (*İÇBHN*).
4. Potebnya, *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, s.314
5. *aynı yerde*, s. 291.
6. Şair Fyodor Tyutçev (1803-1873) ile düzyazı, hiciv ustası Nikolay Gogol'den (1809-1852) burada, eserlerindeki gözüpek imge kullanımlarının Potebnya'nın öne sürdüğü kuramla açıklanamaması dolayısıyla söz ediliyor; Şklovski yazarların çoğu kez, --olağandışı sayılanı olağana değil de-- olağanı olağandışına benzeterek, benzetmelerini etkileyici kıldıklarını ileri sürüyor. *İÇBHN*.
7. Bu, Vyaçeslav Ivanov'un Sembolist kurama ilişkin ana düşünceleri içeren *Borozdy i mezhi [Tarlalarla Çitler]* (Moskova,1916) adlı kitabına bir anıştırma niteliğinde.*İÇBHN*.
8. Burada, "alık", "aptal" anlamına da gelen Rusça bir kelimeyle uygulanan bir kelime oyunu söz konusudur; çevirimizdeki "tereyağıparmak" mecazı İngilizce çeviride "butterfingers" buluşunun doğrudan çevirisidir--*ÇN*.
9. Şklovski burada iki şeyin temel bir kuramsal önem taşıdığını söylüyor; (1) ayrı ayrı tekniklerin tek bir işlevi olduğunu, (2) herhangi bir tekniğin başlıbaşına bir önemi olmadığını ileri sürüyor. Birinci nokta Biçimcileri edebî araçların bütünü üzerinde durmaya, ikinci nokta ise, araçları kendi içinde tutarlı bir tek kuramsal tavırla ele almaya yöneltmiş oluyor. *İÇBHN*.
10. Herbert Spencer, *The Philosophy of Style* (Humboldt Library, C. XXXIV; New York, 1882 s. 2-3.) Şkolovski'nin Rusça olarak verdiği bölümde, asıl metindeki ilgili bölüm ana fikir halinde, kısaltılarak veriliyor. *İÇBHN*.
11. Rusça *zatrudyonny* kelimesi "zorlaştırılmış" anlamına geliyor. Buradaki düşünceye göre, "kolay" ya da düz ritmler farkedilmez; zor ya da "yorucu" (alçalıp yükselen --ÇN) ritmler ise okurun dikkatini zorlar. *İÇBHN*.
12. Muhtemelen *Simvolizm* adlı kitabından söz ediliyor. *İÇBHN*.
13. Leon Jakubinski, "O zvukakh poeticheskova yazyka" ["Şiir dilindeki Sesler Üzerine"] *Sborniki*. I (1916), s. 38
14. Leon Jakubinski, "Skoplcniye odinakovykh plavnykh v prakticheskom i poeticheskom yazykakh"[Aynı Akıcı Seslerin Gündelik Dil ile Şiir Dilindeki Yığılmaları"] *Sborniki*, II (1917), s. 13-21
15. Alexander Pogodin, *Yazyk, kak tvorchestvo [Bir Sanat Olarak Dil*] (Harkov,1913), s. 42 (Aslı Fransızca olan cümlede ("Les montaignes de la Suisse sont belles") kelimelerin ilk harfleri farklıdır.)
16. Jakubinski, *Sborniki*, I, (1916).
17. Leon Tolstoy'un *Günce* 'si, üzerindeki tarih: 29 Şubat, 1897. [Bu tarih yanlış okunmuştur; doğrusu 1 Mart 1897 olacaktır.]
18. Alexander Potebnya, *Iz lektsy po teorii slovesnosti (Dil Kuramı Üstüne Dersler*) (Harkov, 1914).
19. Victor Şklovski, *Voskresheniye slova [Sözün Dirilişi]* (Petersburg, 1914).
20. Alışkanlığı kırma tekniğini yönlendiren etmenler konusu için bkz. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, University of Nebraska Press, Lincoln, Londra, 1965, s. 85-86 (Çev: Lee T. Lemon-Marion J. Reis). *İÇBHN*.
21. Tolstoy, Gogol'ün çevirileri bizim çevirilerimizdir. Yukardaki bölüm *Savaş ve Barış* 'ın (Dana Estet Co. Boston, 1904-1912) II. cildinde, 8. Kısım'ın 9. Bölüm'ündedir. *İÇBHN*.

22. Leon Tolstoy, *Savaş ve Barış*, C. IV, Kısım 13, Bölüm 14, *İÇBHN*.
23. Dimitri Savodnikov, *Zagadki russkovo naroda* [*Rus Halk Bilmeceleri*] (St. Petersburg, 1901), No. 102-107.
24. *aynı yerde*, No. 588-591.
25. *Pesni, sobrannye P[avel] N. Rybnikovym* [*P.N. Rybnikov'un Şarkı Derlemeleri*], Baskıya hazırlayan: A. E. Gruzinski, Moskova, 1909 -1910, No. 30.
26. *aynı yerde*, No.171
27. E. R. Romanov, "Besstrashny barin," *Velikorusskiye skazki* (Zapiski Imperskovo Russkovo Obschestva, XLII, No. 52). Belorussky sbornik, "Spravyadlivy soldat", 1886-1912.
28. D[imitri] S. Zelenin, *Velikorusskiye skazki Permskoy gbernii* [*Great Russian Tales of the Permian Province* (St. Petersburg, 1913)] No. 70.
29. Dante, *Purgatorio*, 24:26. Dante çağdaşlarının yeni şiir üslubunu kastediyor. *İÇBHN*.
30. Alexi Remizov (1887-1957) romanlarından başka hicivleriyle de tanınır; Nikolay Klyuyev (1885-1937) ile Sergey Yesenin (1895 -1925) "köylü şairler"di. Üçü de Rus lehçeleri ile, Rus konuşma diline bağlı kalan ürünlerle tanınmışlardır. *İÇBHN*.
31. Gösterişli, duyulara seslenen şiir üslubuyla tanınan bir grup. *İÇBHN*. 32.
32. Romancı, hikayeci Nikolay Leskov (1831-1895) *skaz* ya da "uzun masal" türünün sevilmesine katkıda bulunmuş, lehçe özelliklerinin *skaz* türündeki işlevi dolayısıyla da rus edebiyat dilini geniş ölçüde etkilemiştir. *İÇBHN*.
33. Şklovski muhtemelen *Razvyortvaniye syuzheta* [Olay Örgüsünün Gelişmesi],(Petrograd, 1921) adlı eserini kastediyor. *İÇBHN*.
34. Spencer, [s.169, Spencer Rusça metinde gene kısaltılmış].
35. Şklovski'nin yazacağını söylediği kitabı bulamadık. *İÇBHN*.

Ivan Illich
ŞENLİKLİ TOPLUM
İngilizce'den çeviren: Ahmet Kot

*"Son yılların en radikal yazarlarından olan Illich eğitim, tıp, politika vb. kurumlara yönelttiği eleştirileriyle tanınıyor **ŞENLİKLİ TOPLUM**'da ise ilerleme ve kâr adına korkunç bir üretim/tüketim çılgınlığının yaşandığını, oysa, sanayileşme ve büyüme kavramlarının vazgeçilmeyecek kavramlar olmadığına işaret ediyor. İnsanların çalışırken zevk almaları, sevinç duymaları için araçlara hükmetmeleri gerektiğini belirterek, araçların insanlara hükmetmeye başladıkları noktada 'büyümeye' karşı çıkıyor."*

Milan Kundera
GÜLÜNESİ AŞKLAR
Fransızca'dan çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu

*Kundera'nın, tüm yaptıları arasında en çok keyif ve zevkle yazmış olduğunu söylediği **Gülünesi Aşklar**'da, yazarın daha sonraki romanlarında geliştireceği temaların çekirdeğini ve bu temaların işlenişindeki özgün ve yenilikçi anlatım tekniklerini bulmak mümkün. Yazılması on yıllık bir süreyi kapsayan hikâye kitabının, gerek içerik, gerekse biçim açısından oldukça değişik bir öz taşıdığı söylenebilir. Cinsellik, erotizm ve Don Juanlık kavramlarının temel bir eksen oluşturduğu tüm bu hikâyelerde, Kundera, o eşsiz kara mizahı ve ironisiyle, kişilerin kimlik sorunlarını, oyun gibi başlayıp birden ciddiye dönüşen cinsel yanılsamalarını, gerçekte trajik bir tutsaklıktan başka bir şey olmayan erotik güç tutkularını işliyor.*

AYRINTI YAYINEVİ: *Başmüsahip Sok. 3/4 Cağaloğlu-İstanbul Tel: 511 70 09*

AYRINTI

GEÇMİŞ VE GEÇMİŞÇİLİK HAKKINDA

Ahmet Oktay, Orhan Koçak, İskender Savaşır

Orhan Koçak - Eski bir yazınızda, Abdülhak Şinasi Hisar'ın üslubu olmadığını, çünkü yazdıklarının herhangi bir kişisel deneyi yansıtmadığını öne sürmüştünüz. Tam olarak şöyle yazıyordunuz: "Bir sözünü alalım Hisar'ın: 'Üslup, vücudun kendi güzelliğidir.' Pratikte çelişme haline geliyor Hisar bu sözle. Çünkü, üslubunun gövdesi yoktur. Bir korkuluğa Osmanlı paşalarından birinin üniforması giydirilmiştir sanki. Apoletler, mısır püskülü gibi sarkmıştır aşağıya." (*Papirüs*, 4. sayı, Eylül 1966). Örtük bir varsayım görülüyor bu sözlerde bence: Üslup, kişinin kendisidir. Oysa 13 yıl sonra çıkan başka bir yazınızda, bir anlamda Hisar'ın edebiyatçı olarak itibarını iade ederken, üslup konusunda öncekinden oldukça farklı, üslubun toplumsal dolayımlarını öne çıkaran bir tavır içindesiniz: "Üslup, yazınsal bir nesnellik, hattâ Osmanlı devlet yazışmaları göz önünde bulundurulacak olursa, kültürel bir gerçekliktir, yazınsal eylem'in egemen konumu dışında kavranılmalıdır(...) Tanpınar ve döneminin benzer yazarlarında, üslup kişisel olmanın *ötesinde* bir nitelik taşır (...) Tanpınar'ın ve Hisar'ın üsluplarının ortak ve belirleyici özellikleri vardır: Bir uygarlık bütününden kaynaklanmaktadır bu iki ayrı yazı. Cümle yapısından yükselen tını'da alttan alta yinelenip duran bir leitmotiv'in dokusunu bulursunuz: Kimi zaman kös'lerin temposunda Mehter Takımı ağır aksak görkemli bir dalgalanmayla ilerlemekte, kimi zaman bir şehzadenin sünnet düğünü şenlikleri yapılmakta, kimi zaman da ağarmaya başlayan sofalarda bir bayram sabahının telaşlı terlikleri koşuşmaya başlamaktadır. Cümlelerin kurgusunda ve unsının ardında içerilen ve anlığa yükselen görüntüler bunlardır işte." (*Yazı*,1979/4-5). Şimdi burada, denebilirse çapraz bir gelişme var. İlk yazıda bireyselci bir üslup kavramından çıkarak toplumsalcı bir değerlendirmeye varıyor, Hisar'ın yalnız siyasal olarak gerici değil, aynı zamanda ve belki de bu yüzden edebiyatçı olarak da geri olduğunu belirtiyordunuz. İkinci yazıdaysa, yapısalcı yöntemden de etkilenmiş bir Marksist yaklaşımla, üslupta ve teknikte birey-üstü belirlenimlerin önemini gören bir anlayıştan hareket etüğiniz halde, Hisar'ın ve genel olarak "Osmanlı" tarzın edebi kuvvetini kabul eder gibisiniz. Netleştirmek için abartıyorum: ilk yazıda bireyci bir edebiyat kavramı sizi "solcu" bir

değerlendirmeye götürüyordu, ikinci yazıdaysa toplumsal bir edebiyat anlayışı sizi sağ'a daha ılımlı bakmaya yöneltiyor. Şimdi bu çapraz ya da diagonal gelişmenin evrelerinden söz edebilir misiniz?

Ahmet Oktay Geçenlerde, 3 Mayıs'ta Abdülhak Şinasi'nin ölüm yıldönümünde TV'de Selim İleri ile bir konuşma yapmıştık, bu soruna orada ben de döndüm. Gerçekten de aradan geçen zaman içinde, özelde Hisar'a, genelde edebiyata ve yazınsal söyleme bakış açımda değişiklikler oldu. Bunu hemen vurgulamam gerekiyor. "Tekniksiz Bir Yazar" başlıklı Hisar'a ilişkin 22 yıl önceki yazımda söylediklerimin bir bölümüne bugün pek katılamıyorum. O yıllarda yazınsal metinleri fazlaca *siyasal söylem* içinde görüp değerlendiriyorduk. Yazarın kendisi, sınıfı ve biçemi arasında doğrudan, *birebir* ilişkiler olduğunu, biçemin hem yazarın hem de sınıfın ideolojisini *aynen* yansıttığını düşünüyorduk. Bunda ben kendimi ve kuşağımı biraz mazur görürüm, donanımımız o kadarına yetiyordu. Ya da benim donanımım böyle bir çerçeve içinde sınırlanmama yol açmıştı. Oysa artık biliyoruz ki yazarın yapıtında dile gelen düşüncelerle yazarın kendisi arasında ya da biçemle ideoloji arasında böyle birebir ilişkiler yok. Sınıfsal konum, kişisel biçem ve yazarın kendi düşünceleri arasında böyle birebir ilişkiler olmuyor. Daima artakalan bir şeyler var. Tanpınar ve Hisar'a yıllar sonra yeniden baktığımda şunu gördüm: Biçemlerinde kendi zamanlarını temellük ediş biçimlerinin, yaşayış biçimlerinin çok *nesnel* bir dışavurumu var, kendi zamanlarının, ait oldukları ya da özledikleri tarih döneminin eşyalarını ve yaşayış biçimlerini çok iyi dile getiriyorlar ve gerçeklikleri de burada beliriyor. Hisar'ın bize anlattığı dünya *gerçek* bir dünya. Yaşanmış bir dünya. Onun içinde olduğu, yerleştiği bir dünya. Mesela *Boğaziçi Yalıları*'nda ve *Fahim Bey*'de birer fragmanı var, tesbihler hakkında. Bugünkü yazınımızda böyle bir yazış biçemine pek rastlayamıyoruz. Eşyanın ve mekânın *yaşanmışlığını* belli eden betimlemeler pek görülmüyor. Çünkü biz eşyayı başka türlü kullanıyoruz, daha çabuk, daha pragmatik kullanıyoruz. Tesbihin gündelik hayatımızda hiçbir *ritüeli* kalmamış, kullananlar bile çoğu zaman niye kulanıyorlar, bilmiyorlar. Hisar'ın metnine dönüp baktığımızda, tesbihle birey arasında daha farklı, daha insani bir ilişki görüyoruz. O taşların, kehribarların doğrudan doğruya *kullanım değerleri* var. Ama şimdi bizim nesnelerle ilişkimizi *değişim değeri* belirliyor. Onlarda sadece değişim değerini görüyoruz. O yüzden pek öyle betimlemeler yapamıyoruz, yazınımız giderek betimlemeyi boşlamış bir yazın görünümü alıyor. Basit dil ve söz, yani kahve ağzı, uzun yıllar için bizim için *gerçekçi yazışın* başlıca ölçütü olmuştur. Karşılıklı, biraz da otomatik konuşmalar öyle sürüp gider. Orhan Kemal'in falan bazı hikayelerinin biçemi ve anlatım yolu bana artık çok yetersiz geliyor. Böyle bir anlatımla kendi zamanımızı dile getiremeyiz, anlatamayız. Eşyaya nasıl bakıyoruz? Onlar bireyliğimizin

göstergeleri mi? Hisar benim için bugün de hala politik olarak *tutucu*, hattâ sosyalizm karşısındaki konumu dolayısıyla *gerici* bir yazar. Ama onun, dışında yaşadığı günün bazı değişmelerine anlamlı eleştiriler getirebildiğini de bugün daha açık görebiliyorum. Ve biz bu eleştiriyi Hisar'ın *biçemi* sayesinde anlayabiliyoruz. Şunu da eklemek gerek: *Düzen eleştirisi* her zaman soldan gelir diye genel bir kural yok. Yeni sağ'ın bugün yerleşik, verili gerçeğe *haklı* eleştiriler yönelttiğini unutmamak gerek.

İskender Savaşır - Orhan'ın dediği beni şu açıdan ilgilendirdi. Evet, çok kaba bir bakışla, 66'daki değerlendirmenizin daha urnak içinde "politik" olduğu ilk anda düşünülebilir. Ama ben bunun gerçek anlamıyla politik bir tavır değil, ahlâki bir yargılama olduğunu sanıyorum. Ne dersiniz?

A.O - Aslında ben tam tersini söylüyorum. Şöyle ki -

İ.S - Şunu söylemek istiyorum: 66'da daha bireyci bir noktadasınız ve o yüzden ahlâk ile politika arasındaki farkı gözden kaçırıyorsunuz. Maddi, toplumsal belirlenimleri hesaba katmamanız da bundan.

A.O - O yazıda, maddî belirlenimleri, politik tavrı *önceledığim* için yeterince gözönünde bulunduramıyorum. Ahlâk ile politika farksızmış gibi sunulmuşsa, bu soruna bireyci olarak bakmadığımın bir kanıtı gibi alınmalı, değil midir?

O.K - Ben bir şey sormuştum: Ama İskender hemen söyleşiyi kendi ilgi odaklarına doğru kaydırmaya çalışıyor, sanırım meseleyi "edebiyata edebiyatın dışından bakmak" önermesine getirmeye çalışacak, son günlerde bunu savunuyor çünkü. Ama asıl mesele gürültüye gitmesin. Yapısalcılık ve Marksist yöntemden söz ediyorduk. Şimdi gene 79'daki yazınızdan bir alıntı yaparak örneklendirmeye çalışacağım: "Yazınsal metinde, seçilmiş her sözcüğün *tarihsel-düşünsel-duygusal* bir arka-planı vardır. (...) Genel anlamda yazar eyleminde seçmez sözcükleri, o sözcükleri seçtiği için öyle yazar. Yazarken bir kavramsal-sessel çağrışım olduğu açıktır elbet, ama yazıyı kuran temel ve belirleyici sözcükler çok önceden seçilmiştir. Yazıda hiç *kullanılmasalar* bile". İşte Marksist eleştiri ile yapısalcı eleştirinin bir kavşak noktası. Şunu öğrenmek istemiştim, bu noktaya gelirken hangi yoldan geldiniz, bu iki yol, Marksizm ve yapısalcılık, hangisi daha verimliydi sizin için, aralarında bir gerilim var mıydı, var mı?

A.O - Başa dönelim. "Üslup kişinin kendisidir" cümlesinin o yıllarda bana çekici geldiği anlaşılıyor. Çünkü ideoloji de sınıfın dışa vurumu gibi geliyordu. Bu görüşe katılamıyorum artık. Çünkü kişinin kendisi kimdir, onu bilmiyoruz ki? O bile açık seçik değil. Kişi kendinin mi temsilcisi, yoksa başka

güçlerin mi, çağının mı? Hisar'ın biçemi, kendi biçemi elbet, ama onu aşan bazı kurumsal belirlenimler var. O biçem aslında, geçmiş bir dönemin, daha doğrusu, geçmiş bir dönemle şimdiki dönemin, yani Cumhuriyet'in çatışmasının biçemi, anlatımı. Kendi gerçekliğini, gücünü dönemiyle çelişmesine borçlu bir üslup yani.

Marksizmle yapısalcılık ilişkisine gelince. Benim açımdan Marksizmin çok daha verimli olduğunu söyleyeceğim. Bir yöntem olarak yapısalcılık bir toplum kuramı içermez. Ancak yapısalcı yöntem bazı alanlarda Marksizme yararlı bakış açıları sağlamıştır. Kuşkusuz saf yapısalcı önermelerle saf Marksist önermeler arasında bir çatışma bulunduğu düşünülebilir. Özellikle *tarih'in kavranışı* açısından. Ancak Marksizm özümleyip aşabilen bir düşüncedir. Üstelik yapı kavramı da kuramın hiç yabancısı değildir. Marksizmin uluslararası durum ve sorunlar dolayısıyla bürünmek zorunda kaldığı dogmatizm aşıldıkça, yapısalcılığın da göstergebilimin de alımlama estetiğinin de yararlanılabilecek yöntemler geliştirdiği görüldü. Aynı şekilde kitle iletişim kuramları da özellikle *ideolojik belirlenmeler* konusunda bana çok verimli görünen düşünceler öne sürüyor. Düşüncenin, bilimin üstüne son yazmanın olanağı yok. Bilmem anımsatmalı mıyım? Stalinizmin egemen olduğu yıllarda, Marksizm görecelik kuramına da kuantum kuramına da kuşkuyla bakmıştı. Marksizmin, öteki disiplinlerle ilişkisinde hep bir *gerilim durumu* vardır. Çünkü son kertede görevi ve amacı onları aşmak, gerçekliği bütünlüğü içinde kavramak, açıklamaktır. Ben yazın kuramı bağlamında konuşursam, toplumcu gerçekçiliğin göstergebilim, alımlama estetiği ve iletişim kuramları karşısında hayli *donanımsız* olduğunu düşünüyorum. Metin çözümlemelerinde çok yetersiz. Bu yetersizlik en önce de yansıma kuramına bağlılığındaki ortodoksluktan geliyor.

İ.S - Edebiyata bakışınızda bir maddecileşmenin olduğunu söylersek, böyle tarif edersek, bunun da ahlâk ile politika arasında bir ayrımı gerektirdiğni kabul edersek, bunu genelleştirebilir miyiz? Kendi yaşadığınız sürecin ne kadar temsilî olduğunu düşünüyorsunuz? Ahlakçılıkla politikanın içiçeliği hala sürüyor gibi bana kalırsa. Çok da sancılı, sakatlayıcı bir süreç bu. Nasıl aşılabiliyor ahlâkçılık? Sadece edebiyata bakışta değil, daha geniş bir çerçevede.

A.O - Bu söylediğinde bir doğruluk payı var. O yıllarda politika, sol politikayı kastediyorum, ahlâki terimlerle düşünülüyordu. Teori, birçok solcu aydın için, kendi argümanları ile geliştirilen bir olay değildi. Teorik bir işlem yapılmıyordu. Belli bir ahlâk ilkesi vardı. İnsanlar iyi olmalıydı, doğru yaşamalıydı. Ama siyasal durumları ve süreçleri analiz etmekle pek ilgilenmiyorduk. Sosyalizm biricik dünya görüşüydü. Tüm bilgi Marx ve Lenin ta-

rafından dile getirilmişti. Doğru ondaydı, onda içerilmişti. Yapılara bu genel çerçevenin bağlayıcılığında bakıyorduk.

O.K - Ne tuhaf, ben de tersini söyleyecektim. Siyasal yayınlarda ve hareketlerde bulunamayan bir eleştirelliği, hattâ analizi, ben o yıllarda, 60'larda, bazı edebiyat dergilerinde görmüştüm. Mesela *Papirüs* dergisinde sizin kendi yazılarınızda, Turgut Uyar'ın şiir eleştirilerinde, özellikle de Cemal Süreya'nın eleştirisi diye tarif edebileceğimiz başyazılarında, bazı kültürel/siyasal komplekslerin, düğümlenmelerin, ketlenmelerin köklerine inen bir bakış vardı. Hatırlıyorum şimdi, bir yazısında C.Süreya, artık bir karar vermeliyiz diyordu, "Türkiye"de mi yaşayacağız, yoksa "Atatürkiye"de mi. 66 ya da 67'ydi tarih, yanlış hatırlamıyorsam.

A.O - Evet, bazı sezgiler vardı. Kendi adıma konuşayım: yaşadığımız somut olaylarla bilgi düzeyimiz arasında bir tersliğin, bir çatışmanın, dramatik bir gerilimin olduğunun farkına varılıyordu. Ama bunlar net, açık algılayışlar değildi. Teorisizdi. Eninde sonunda bulutsu şeylerdi. İtirazlarımız ister istemez beliriyordu bazı alanlarda, ama kavramsal açıklık yoktu. Belki şimdi de o kadar açık değil. Hangi kavram sadece ahlaksaldır, hangisi politik? Üstelik bunlar birbirinden kesin olarak ayrılmalı mı? Ayrılabilir mi?

O.K - Bir soru daha var Hisar ve öbür geçmişçilerle ilgili. Bu yazarların geçmiş tutkusunu yadsırken, bugünü bir ilerleme evresi olarak, bir gelişme olarak gördüğünüzü de öne sürebilir misiniz? Bugünden kastım, 1930'lar ve sonrası. Kemalizm, Osmanlılığın gerçek bir alternatifi miydi? Gelecek, eğer bir gelecek varsa, bir gün olursa, hangisinden daha çok beslenebilir? Farklılıkların, çıkıntıların, girintilerin, rölyeflerin herşeye rağmen belli olduğu, bir çözülme içinde de olsa belli olduğu bir geçmiş zaman imgesinden mi? Yoksa gerçek farklılıkların yok sayıldığı, sadece kültürel farklılığın, çeşitliliğin değil, toplumsal, sınıfsal eşitsizliğin de örtbas edildiği, zorla bastırıldığı, yamyassı edildiği, girinti çıkıntıların dümdüz edildiği bir sözde demokrasiden mi? Yazılarınıza dönersek, gerek 66'dakinde, gerekse 79'dakinde, Tanpınar hala Cumhuriyet'e oranla yargılanıyor gibi. Bu noktada ısrarlı mısınız? Cumhuriyet gazetesi mi iyiydi, yoksa Tanpınar mı? Yoksa ikisi de aynı şey mi?

A.O - Bu konuda bugün de aynı şeyleri düşünüyorum. Teorik olarak cumhuriyet kavramının altında yatan içerik açısından düşündüğümde, sosyalizm ancak böyle bir içerikle *gündem içi* olabilir diyorum. Çünkü Marksist olmak, en azından Tanpınar'ın, Abdülhak Şinasi'nin temsil ettiği bir takım manevî/felsefî değerlerin -ki bunların başında en azından Allah inancı gelir- *karşısında* olmayı gerektirir. Yani insan Allah'a inanarak Marksist olamaz. Dine inanarak Marksist olamaz. Eğer Marksizm bir kurama sahip ise. Son kertede Hi-

sar'ı, Tanpınar'ı ya da benzeri yazarları böyle bir ideolojik bağlamda görmekten yanayım. Ama bir zaman anlayışına ancak geçmiş, şimdi ve gelecek kavramlarını birlikte düşünerek sahip olabiliriz. Geçmiş ve şimdi, zamanın momentleri, tamamı değil. Tamamı, üçüncü terimi, yani geleceği gerektirir. Buradan baktığımda sürekli geçmişe yönelmenin her zaman zararlı olamayabileceğini düşünüyorum. Çünkü geçmiş eninde sonunda Nietzsche'nin vurguladığı gibi, Benjamin'in vurguladığı gibi geleceği kavramanın ve günümüze bir eleştiri yöneltebilmenin gerekli bir ögesi. Ama yine unutmamak gerekir ki geçmiş tehlikeli de olabilir. Yine Nietzsche'yi anıyorum: Geçmişi şimdinin *mezar kazıcısı* yapmamak gerektiğini belirtiyordu. Bir gelecek düşü, bir ütopya ön koşuldur. Ünlü İngiliz tarihçi Carr geçmiş bilinmediği ve geleceğe ait bir umut, yani ütopya bulunmadığı zaman *devrimin* olanaksız olduğunu vurgular. Benjamin, plebyen geçmişin durmadan anımsatılması ve anımsanması gerekliliğini vurgularken, sanırım sorunu üç boyutuyla kavramayı amaçlıyordu. Çünkü, yalnız bugün ciddiye alındığı ve sadece mutlu gelecek öngörüldüğü zaman, bir tür bürokratikleşme, sözcüğün kötü anlamında bir ütopya görüntüsü ortaya çıkıyor. Bu yaygınlaşıp *bürokratik iyimserliğe* uç veriyor. Kötü anlamında ütopya diyorum, çünkü, devrimci bir teori bir ütopyaya sahip olmalıdır. Ütopyasız bir teori olmaz. Bugün reel sosyalizmin bağlamında düşündüğümüzde Marksizmin hedeflerine ulaşabilmiş olduğunu söylemek kolay değil. Ne zaman ulaşılacağı da belli değil. Çünkü teknolojik gelişme böyle devam ederse yabancılaşma ve şeyleşme olgusunun kolay kolay aşılamayacağı görülüyor. Ki, el emeği/kafa emeği arasındaki ayrımın aşılması, ailenin ve devletin sönmesi gibi sorunlar bir *ütopya boyutu* olarak gündemde kalacaktır. Evet mülkiyet kaldırılıyor. Kamu mülkiyetine falan geçiliyor ama yönetenlerle yönetilenler arasındaki ilişkiler çözümlenemiyor. Yabancılaşmanın biçimlerini aşamıyoruz, aileyi aşamıyoruz, ve o zaman geçmişin algılanması, geçmişte yitirdiklerimizin de farkına varılması gerekiyor. Bir şeyler yitirdik geçmişte, o yitirdiğimizin farkına varmak lazım. Örneğin hem Tanpınar'da hem de Hisar'da ortaya çıkan bir konuya değinmek istiyorum: Üretim ve tüketim ilişkileri, algılanışları ve bireylerce yaşanışları bakımından daha saf, daha insanal görünüyorlar. İnsanlar arasındaki ilişkiler daha bir saflık içinde gözüküyor. Bu hiç kuşkusuz sömürü olayının perdelenmesinin, ideolojik algılamanın ürünü. Ama salt üretim/tüketim olayı düşünülmüyor. Eşyalarla, demin de belirttiğim gibi ilişkiler daha bir haslık içinde gerçekleşiyor. Yani üretim kavramının kendisinin yavaş yavaş eleştiriye açılabileceğini kavratıyor bize bu kavrayış biçimi. Üretim tek amaç olmayabilir. Needham ve Illich gibi yazarlar toplumun üretime göre örgütlenmesinin sakıncalarına değiniyorlar. Başkaları da değiniyor. Bir eleştiri getiriyorlar. Tüm boyutlarıyla doğru oldukları söylenebilir mi söylenemez mi ayrı bir tartışma konusu, ama en azından üretime göre yönlendirilebilen ve

durmadan tüketim eğilimleri kışkırtılan bir toplumsal kuruluşla geçmişin toplumlarının tinsel düzeyi arasındaki farka, gerilime işaret ediyorlar. Tinsel yitirmelerin bir hesaplaşmasını yapmak gerekiyor herhalde. Onun için son kertede çözümlerine, siyasal, felsefî yaklaşımlarına katılalım ya da katılmayalım, Tanpınar'ın, Abdülhak Şinasi'nin, Yahya Kemal'in geçmiş ilgilerinde bazı uyarıcı ve kışkırtıcı yanlar görmekten yanayım. Burada üçü arasında bir ayrım da yapmak gerekiyor elbet.

Tanpınar daha laik bir adam, hiç şüphe yok. Ama Osmanlı'nın belirli bir yaşam tarzını tercih ettiği, onun geçişine üzüldüğü de açık. Bazı tinsel değerlerin yokoluşuna, bu arada sandala binip musiki dinlemenin kayboluşuna hayıflanıyor. Tanpınar'ın yetiştiği yıllarda, Cumhuriyet ideolojisinin bunları dışlayan bir yönü vardı, ona üzülüyor. Ama bu Tanpınar'ı gerici kılmaya yeter mi? Yetmez elbet, gelgelelim devrimci yapmadığı da çok açık.

O.K. - Tanpınar'da Hisar'da rastlanmayan bir gerçekçilik vardı, sözcüğün hem iyi hem de kötü anlamıyla. Zamanla gelişen, adamın birtakım illüzyonlardan sıyrılmasını sağlayan bir gerçekçilik. Sizin de yazınızda verdiğiniz alıntıda, "bugünün önümüze yığdığı yumak"tan sözeder, cevapları bugünün içinden çıkarmak diye bir tasası vardır. Öbür ikisi, Yahya Kemal ile Hisar pek öyle değil. Dar kafalı bir inatçılık daha baskın.

A.O. - Tabii. Tanpınar'ın bakışıyla Hisar'ınki aynı değil, Hisar'ınki tamamiyle bir sığınmadır, geçmişe öylece sığınıyor.

İ.S. - Hiçbir şey sormadan, sormayı bilmeden-

A.O. - Yazınsal düzeyde belli bir başarı derecesiyle karşılaşıyoruz ama, bir noktada erozyona, düzeysizleşmeye açık.

O.K. Evet, Hisar'da kolayca sindirilebilecek, benimsenebilecek, bayağılaşabilecek bir yan da var. İskender'in dediği bu soru sormayıştan gelen birşey, eleştirellik eksikliğinden...

A.O. - Tanpmar bugüne girmek isteyen bir adam. Hatta bir bakıma bütün geçmişine *cumhuriyet açısından* bakıyor.

O.K. - Hatta bir noktada aşırı gerçekçi, aşırı maddeci olduğu bile söylenebilir mi, olan gerçeği öylece kabul edişleri var onun da. Ama bu gerçekçiliğin sağladığı bir berraklık, iyi bir katılık da var, bazı şeylere geri dönülmez olarak bakmanın verdiği bir tür sağlamlık, sağlıklılık, bir dirençlilik hali...

İ.S. - Öbürü gibi nazenin, sulu gözlü, ağdalı olmayışı da ondan. Ama yine de bütün bu geçmişçilikte bir tutarsızlık, bir çarpıklık var gibi geliyor bana. Kabul edemediğim, beni iten birşey. Demin Benjamin'den söz ettik, bir plebyen

geçmişin, ezilmiş, silinmiş sınıf ve kesimlerin geçmişinin hatırlatılması diyoruz, bizi geçmişe yönelten de, en azından beni, biraz da o pleb geçmişin diri tutulması, kaçırılmış fırsatların diri tutulması. Bugünün, yaşanılan çağın, geçmişteki umutların gerçekleşmesi olmadığını hatırlatmak için ihtiyacımız var geçmişe. Geçmiş, bir anlamda, gelecceğin bugün içindeki elçisi, temsilcisi, bir fahri konsolos, gelecek kendi imkânlarıyla bir elçi gönderemiyor ve geçmişten yardım istiyor, bir bakıma böyle. Ama mesela Tanpınar'da bile hatırlanan geçmiş ne kadar pleb bir geçmiş... Pek değil.

O.K. - Olabilir mi zaten? Tanpınar'ın ne ilgisi var halk sınıflarıyla? Olması da gerekir mi?

A.O. - Yok tabii. Tanpınar'da da Hisar'da da böyle birşey yok. Onlar, geçmişi algılayış biçimlerinde, ait oldukları sınıfın bakış açısı içindeler. Geçmişe bizim, benim yüklediğim işlevi yüklemiyorlar. Bastırılmış sınıfların açısından bakmıyorlar. Bir tümlük içinde görüyorlar. Geçmiş genelde birçok insana bir *tümlük* içinde görünüyor. Tamamlanmış, olmuş ve mutlu zamana ilişkin bir olgu gibi. Tabii bu eninde sonunda *mitik* bir yaklaşım, bilim öncesi algılanışı geçmişin. Ama biz şimdi Tanpınar'ı okurken bu hayali tümlüğün ötesine geçebiliriz, geçebiliyoruz, orda başka bazı eğilimler bulabiliyoruz. Mesela Tanpınar'ı ilk Yeşilcilerden saymak yanlış olmaz. Yani tarihsel ve doğal dokunun tahribinin tanıklığını onun, onların eserlerinde görebiliriz. Ama tabii plebyen değil. Yine de birşey var, başka birşey. Benjamin'e döneceğim. *Estetize Edilmiş Yaşam*'a yazdığı bir önsözde Ansgar Hillach Benjamin'in *Arkadlar Projesi*'nde, geçmişin ân'ın iskeletini oluşturduğunu, insan için bir şifre olduğunu yazdığını söyler. Yani bütün geçmiş, plebyen geçmiş de dahil, insanlığın bütün kültürü için bir iskelet işlevi görüyor. Tabii bu geçmiş öncelikle yeniklerin geçmişi, ama sadece ve ille de onlarınki değli. Ataların da, gelecek mutlu torunların da geçmişi sözkonusu burada. Onların geçmişinin de yorumlanması gerekiyor. Pleb unsur, plebyen moment, ancak geçmişin bütünü yorumlanarak yakalanabilir. Ve elbet bir devrim bağlamında gelecek ütopyasını da gerçeksinir. Benjamin Komün sırasında Paris'in değişik semtlerinde aynı anda saatlerce ateş edildiğini belirtiyor ve zaman durdurmanın devrim anında ancak proleteryaya ait olabileceğini yazıyor.

İ.S. - Burada beni korkutan Ahmat Hamdi'deki bütüncü tavır. Ya da daha genel olarak nostaljikleşme eğilimi. Plebyen unsur, bana sadece tek tek yaşanmış anlar olarak değil, kendi içinde parçalı, bütünlenmemiş bugün'e yönelme tavrı olarak da önemli görünüyor.

A.O. - Tabii, mutluluğun geçmişte içerilmiş olduğunu iddia eden yaklaşımlar yanlış. Ama öte yandan, bugün gerçekleşmiş olduğunu iddia eden yaklaşımlar da tehlikeli. O zaman geçmişi de görmemeye başlıyoruz, bir perspektif yitiri-

liyor. Üstelik *perspektif yitirilince* , geleceği de çok yakınmış, avucumuzun içindeymiş gibi görmeye başlıyoruz. Bütün bunlar, geçmişin, bugünün ve geleceğin biraz da eşzamanlı olarak algılanmasını gerektiriyor. Demin siz de değinmiştiniz. Bugün biz Cumhuruyet'e göre değerlendiriyoruz olguları. Çünkü Cumhuriyet bizim için bir geçiş, bir özgürlüğe doğru geçiş. Ama öte yandan Cumhuriyet bizim belli bir şekilde bakmamızı sağlayan resmî ideoloji de. Bu yüzden ona karşı eleştirel olamadığımızda gerçeği anlamamızı engelleyen bir kalıp da. Bundan ötürü yeterince eleştirel olma imkanımız tıkalı gibi. Dil Devrimi, Harf Devrimi, bütün bunlar geçmiş metinlerimizle ilişkimizi kopardı. Güne karşı geliştirilebilecek bir eleştirelliğin dayanaklarını büyük ölçüde elimizden aldı. Bunun karşısında yapılabilecek çeşitli şeyler vardı, biri de kişisel geçmişe dönmek, bir tür kaçış edebiyatı geliştirmekti. Örneğin Oktay Akbal. Eksik firarî denildi onun için. İlk gençliğine, çocukluğuna döndü diye eleştirildi. Ama hangi perspektiften yapıyor bunu? İlk kitabının adı *Önce Ekmekler Bozuldu*'ydu. Kitabın ilk cümlesi de "sonra herşey"dir. Önce ekmekler bozuldu, sonra herşey... Çocukluğa dönüş eksik olabilir, yetersiz olabilir, içinde bir mutlaklaştırma payı taşıyabilir, ama çocukluğa dönüşün Oktay Akbal'a önemli bir eleştiri dayanağı sağladığını da görmezlikten gelemeyiz? Ekmekler bozulunca anıyor çocukluğunu.

O.K. Bu mutlaklaştırma unsuru önemli... Geçmiş ilgisi her zaman bir şeyleştirme ya da metalaştırma içeriyor. Siz de *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* nda 1980'lerde beliren yeni bir tür geçmişçiliği biraz da hayret ve rahatsızlıkla eleştiriyordunuz. Yine bir alıntı yapıyorum: "Türkiye solu uzun yıllar süren geçmiş (tarih) ilgisizliğinden çok çekmiştir. Son yıllarda beliren geçmiş ilgisinin ise, nerdeyse bir tepki biçiminde geliştiği, bu yüzden büyük ölçüde geriye-dönük (regressive) eğilimler barındırdığı da söylenebilir. Gerçekten de birkaç yıldır sol'un içinde hayli garip görünümler alan bir 'geçmişe bakış' eğilimi belirdi. Ama bu eğilim, kültürel düzlemde eleştiriden çok, *özlemi* açığa vuruyor bana kalırsa. Sanki köksüzlük duygusuna kapılmış bir eğilimi açığa vuruyor sol'un bir kesimi. Geçmişin kuramsal-ideolojik tartışmalarına yöneltilmesi gereken ilgi, sadece musikiye ve çevre sorunlarına yöneltiliyor". (A.g.e., s.26) Böyle bir reifikasyonla, şeyleştirmeyle karşılaştığımızda hep şunu sormak gerekir bence: Korunmak istenen tam olarak nedir? Eski hayat mı? Olamaz. Eski nesneler mi? Bir antikacı tavrını mı benimseyeceğiz? Sol dediniz. Tırnak içinde "Geçmişin güzelliklerini" kendi bağlamlarından koparan, mutlaklaştıran bir tavır ne kadar sol olabilir? Gazetelerin pazar ilavelerini alıyoruz, eski hayat parçalarını veya doğa izlenimlerini okuyoruz, geniş pazar kahvaltımızı yaparken. Ertesi sabah da arabamızı bir başkasının da kullanabileceği park yerine ondan önce park etmiş olmanın rahatlığıyla işyerimize geriyoruz. Bu tavrın, tarihsel, dönemsel kökleri var mı?

A.O. - Bu reifikasyon eğilimi, hatta genel olarak geçmişe yönelme 12 Mart'tan sonra belirdi..

O.K. - Mart'tan sonra mı!

A.O. - Mart'tan sonra... 12 Eylül'den sonra iyiden iyiye kristalize oldu. Yenilginin getirdiği *şoku izale etme çabası*. Hatırlayacaksınız, Tanpınar'ı ilk gündeme getiren, solun içersinde Selahattin Hilav olmuştu. Tabii, Selahattin o yazıda, Tanpınar'ın solcu olduğunu falan söylemiyordu. Gerçi Hilmi (Yavuz) daha sonra onu, öyle söylüyormuş gibi yorumladı ama ben buna katılmıyorum. Selahattin'in söylediği, Tanpınar'ın geçmiş kültürü anarken iktisadî unsuru gözardı etmediğiydi. Her neyse, 12 Eylül'den sonra kristalize olan, kimi zaman abartılan geçmişçilik buralardan başladı. Alaturka musikiye dönüş gibi tutum alışlar...bir tür savunma. Şokun izalesine yönelik edimler. Bugün dile getirildiği şekliyle çevrecilik de öyle... Çevre sorununa niçin yalnızca İstanbul açısından bakılıyor. Anadolu üzerinde bir sürü eski şehir var, hepsi yokoldu. Şimdi Boğaziçi uygarlığı yokoluyor diye yakınılıyor. Niçin yokolmasın ki? Yok olmayabilir miydi? Bugün Boğaz'ı o şekilde, yalılar, konaklar vs. aracılığıyla kullanabilecek, temellük edebilecek bir kesim yok artık. O yalılara yerleşenler, onları satın alanlar o eski insanlar değil. O kültürün yabancısı hepsi. Taklitçi yani. Taklitçilik hep batı bağlamında alındı bizde. Boğaz'ı savunurken *bir imtiyazı* savunmamaya da özen göstermek gerekir. Biz, Boğaziçi uygarlığı denen olayı içerden kavrayamayız. Boğaz sözkonusu olduğunda, Cumhuriyet kuşakları için hep bir *sonradan görmelik* var. Biz hiç mehtaba çıkmadık kayıklarla. Biraz Pera'yı yaşadık olsa olsa. Bu yüzden Boğaz'a yönelme bizim için bir hatırlama anlamına gelmiyor. Boğaz'ın gündeme gelmesi, ancak şoktan kurtulmak için ilgi alanlarını değiştirme, çeşitlendirme çabasının sonucu. Manevi bir geri çekiliş. Ama bu öne sürmelerin örneklendirilmesi, kanıtlanması çok daha ayrıntılı bir çözümleme gerektirir.

O.K. - Geri çekiliş ve manevi ittifaklar arama. İttifaklar meselesi tabii önemli ama geçmiş sorunuyla birleştirildiğinde, müttefikler geçmişte aranmaya başlandığında galiba yanlış oluyor. Kültür dolaysızca politikaya tercüme edildiğinde genellikle gericileşiyor. Ayrılığını, özerkliğini koruması gerek. Mesela Stefan George, büyük bir şair, gülünç bir politik/kültürel önder. İskender bu noktada haklı galiba: Geçmiş, ancak geleceğin temsilciliğini de üstlenebildiği ölçüde hantal bir yük, bir kâbus olmaktan çıkabilecek. Ama bu ne demek. Pek anlamış değilim. Yine de, geçmişçilikte zaman içinde bir standart düşmesi olduğunu da görebiliyoruz. Mesela Ziya Osman Saba, Abdülhak Şinasi'nin sekreteriydi, sırf geçmişe olan sevgisinden, ustası gibi yazmak istedi, Hisar'da zaman zaman beliren humor'dan da yoksun bıraktı geçmişçi yazı

tarzını, geriye sadece çaresiz ve ufuksuz (Tanpınar'ın deyişiyle, "hamlesiz") bir özlem kaldı. Öykülerinden söz ediyorum, *Mesut İnsanlar Fotoğrahanesi*'nden, şiirleri ayrı bir konu, orada bir berraklığa, Cemal Süreya'nın deyişiyle "bir beyazlığa" vardığı söylenmeli. Konu yine edebiyata dönmüşken, İskender balkona çıkmışken, hemen şunu sorayım: Selim İleri'nin romanları hakkında ne düşünüyorsunuz? Daha genel olarak, geçmişin bir tür *pastiche* unsuru, zamansal perspektiften ve derinlik ögesinden arınmış bir yüzey rengi olarak kullanılması konusunda ne düşünüyorsunuz?

A.O. - Sen ne düşünüyorsun?

O.K. - Bilmem, hiç düşünmemiştim.

A.O. - Ben geçmişin Selim İleri'nin romanlarında bir *pastiche* unsuru olarak kullanıldığı kanısında değilim. Tam tersine: Selim İleri geçmişi bir *bilinç* edinmemiz amacıyla kullanır. Romanlarında genel olarak dile getirdiği geçmiş, Cumhuriyet ve ideolojisinin oluştuğu dönemlerdir. Yakın geçmiştir. O geçmiş, bugün içinde yuvarlanıp durduğumuz düşünce kısırlıklarının, yozlaşmanın *ana rahmi* olarak görülmektedir. Kurumsal yapılaşmalar, aktörel biçimlenmeler hep o yakın geçmişte olup bitmiştir. İleri'nin bakışı, bana göre derinlikli ve eleştireldir. Kimi yazılarında işlediği İstanbul konusunu da aynı bağlamda ele almak gerekir. Eğer bir ağıt havası seziliyorsa, bu geçip gidene değil, geçip gidenden ders alınamayışınadır. Ayrıca doğa betimlemeleri de bezeme amacıyla yapılmamakta, yaşanılan uzamın anlamlandırılmasını amaçlamaktadır. *Kafes*, bu söylediklerimi kanıtlayan en son romanıdır Selim İleri'nin. İleri için pastiche asla söz konusu değildir.

İ.S. - Sizi kendi şiiriniz üzerinde konuşmak, açıklama yapmak zorunda bırakmak istemiyoruz. Tarih dönemlerinin kültürel olgular üzerindeki belirleyiciliğinden söz ettik demin. Şiirde de böyle birşey var mı? 70 ya da 80 sonrası şiirin bazı ortak özelliklerinden söz edebilir miyiz? "Acemi" oluşu, ya da "yeterince acemi olmayışı" dışında, bir takım tematik ya da biçimsel ortaklıklar söz konusu mu? Bu konuda konuşulmasını gerektirecek kadar bir ürün birikimi olduğunu düşünüyor musunuz bir de?

A.O. - Büyük harfle yazılan tarih, hiç kuşkusuz son kertede şiiri de belirliyor. Türkiye 70'te ve 80'de, özellikle şiiri *üretebilecek/üretecek* genç insanları derinden etkileyen siyasal şoklara maruz kaldı. 12 Mart ve 12 Eylül askerî müdahaleleri, süreci kesintiye uğrattı ama önleyemedi. Türkiye'de partilerden, dolayısıyla alışılagelmiş seçim sisteminden umudunu kesen gençlik kesimi politik pratiği *doğrudan* üstlenmeyi seçti. Burada volantarizmin eleştirisine girişmenin yararı yok ama gençlik *tarihi yapma*'ya karar vermişti. Ama işçi sınıfının bu karara katıldığını söylemek hayli zor. Bu yüzden tarih yapıcı

genç, kendi eyleminde izole oldu. Bu izolasyon, ister istemez *çileci* bir biçemi üretti. *Heroic* bir biçemi üretti. 1970 ve 1980'li yıllarda yazılan şiirlerin *ortak* özelliği budur. Ben, bu tutumun düşünsel ve şiirsel sakıncalarına 3-5 yıl önce iki yazımda değindim. Ama içinde bulunduğumuz konjonktür bu değinmeleri geçersizliğe mahkûm ediyor. Heroic biçem, bugün de yürürlükte. Özellikle hapisteki şairlerin ürünlerinde bu heroizm mutlu gelecek imgesiyle birlikte görülüyor. Bu arkadaşların ütopya sorununu fazla *duygusal* düzeyde algıladığını düşünüyorum. Dikkat edilirse bu genç şairlerin etki merkezi Nâzım Hikmet, Aragon, Eluard değil, A. Arif, E. Gökçe gibi kendilerinde bir kavga sesi bulunduğuna inanılan şairlerdir. Sanki şair, *şiir birikimine* değil *mücadele birikimine* bel bağlamaktadır. Bu çaba, aynı ideolojik ve pratik tutumu paylaşan bir izlerçevrede işlevsel olabilir elbet, şiirin kendisi açısından herhangi bir önem taşımaz. Ancak, siyasal mücadeleye doğrudan katılan gençlerin üretimi, hiç kuşkusuz bir süre sonra belirli bir ivme kazanacak, kendi üretim sorunlarını önemsedikçe düzeyi de yükselecektir.

MOZAİK

MOZAİK'in tükenen
ARDINDAN
kaseti de
yeniden piyasada

Cook
alametler
belirdi

GENEL DAĞITIM: **ADA** Yayıncılık ve Müzik Tic.Ltd.Şti.
SSK İşhanı 2. Çarşı No: 12 Yenişehir - Ankara
Tel: 132 42 72 135 22 11
İMÇ 5. Blok No: 5322 Unkapanı - İstanbul Tel: 513 00 64

Nilgün Marmara

GİYSİ

Ten rengi acıdan sıyrılmış
boşluktaki kara elbise,
Bebek renginden ayrılmış dans ediyor,
esintiye bırakmış, yüzüyor kendini,
şişerek inerek, başıboş
gök ve denizde.

Yıkmış lalesini ve kırmış çanları,
Eteği panayırda yerin malı değil.
Hırçın bir akış doldursun artık
içini yas giysisinin.

Gelip de bir kuş şimdi değse dokusuna,
yapışsa, sürüklese
gagayla, mutlu cakırdıyla
ak kanatlar ve kırmızı
gözleriyle
dönüşsüz bir yüksekliğe, küre dışına.....

Temmuz 85

NAR-GÜLÜ RÜZGARIN YÖNSÜZLÜĞÜNDE KANIYOR

Bu sonsuz yeryüzü satırında
Kararması gözlerin, dönüşü başın

"Al, geri ver ve yoket kendini" der
Kısa kesik hecelerle.

Oysa cüceinin kafatası aşkla dolu
Vurur gölgesini bir yola
İri ve güçlü gölge
Karşıtı gerçeğin
Kılınsın diye
bir yaşam öyküsü
cüceye...

Açılır ve kapanmaz
tarihin yakut yarası.

Mart 84

Mustafa Yücel

DOKUZ KORSANLAR VE MOR KANATLI TURNALAR MASALI

Dokuz kişiydik,
Tam dokuz kişi
Çıktık Akdeniz'in doğusunda bir limandan yola
Geride bıraktığımız göz yaşları dert mi bize
Dert mi saç baş yolmalar coşkulu yüreğimize
Dokuz kişiydik
Biri reis, tayfa sekizi
O liman senin, bu liman benim
Dolaştık durduk Akdeniz'i

Demir attığımız her limandan
Şarap ve orospu yükledik gemiye
Dokuzken doksandokuz olduk
Dokuzu korsan, doksanı orospu
O liman senin, bu liman benim
Seviştik durduk
Dalgalar ve güneş kurdu gündüzlerimizi
Gecelerimizi horultular ve zevk iniltileri
Ve sis ve sisten sıyrılabilen yıldızlar
Günler geçti böyle, aylar geçti
Ve bir sabah küp karınlı doksan orospudan biri
Bakın, dedi, bakın turnalar geçiyor
Ama nasıl turnalar
Mor kanatlı upuzun bir kafile
En sondakinin kuyruğu terden sırılsıklam olsa
En öndekinin gagası donuyordur Baltık Denizi üstünde
Ve günlerce sürüp gitti bu geçit töreni
Günlerce gölgemiz oldu
Ve bir gece mor kanatlı turnaların
Ve uzak yıldızların altında

İlk piç kurusunu doğurdu orospunun biri
Ardından bütün küp karınlar yokolup gitti
Anası bir babası dokuz doksan piç geldi yerine
Doksan piç köpek enikleri gibi ayaklara dolaştı
Çığrışmaları, gürültüleri taa Çin'e ulaştı
Ve sonu geldi bir gün mor kanatlı kafilenin
Geride kalan her şey gibi -ki ilerdeydi oysa onlar-
Uzaklaştılar, uzaklaştılar
Ve yokoldukları gün bir deniz kaldı bize
Bir de güneş, bir de gemimiz
Ve yarı coşkulu, yarı hüzünlü yüreğimiz

Doksan dokuz kişi
Ve peydahladıkları doksan piç
O liman senin, bu liman benim
-Gökte yıldız bilmeyen yolunu şaşırmalı
Geçip giden gemilerden birşeyler aşırmalı-
Dolaştık durduk Akdeniz'i

Ve bir gün dokuz kişi
Ölümü tanıdık bütün canı eskiyenler gibi
Gözlerimiz yalnız karanlığı görür oldu
Kulaklarımız bir sessizliği duydu
Ve gece gündüz ağlaştı durdu arkamızdan orospular
Ve sonra suya attılar çırılçıplak soyup ölü bedenlerimizi
Ruhlarımızsa rüzgâra karıştı
Ve geride kalan her şey gibi uzaklaştı, uzaklaştı
İşte o gün, bu gün
Türkümüzü söyler bu rüzgâr
Vuuuuuuvvv, diye
Dinleyin, bakın
Denizlerde dolaşan bütün orospu çocuklarının
Suya, yosuna bürünmüş atalarının türküsü bu:
Vuuuuuuvvv, vuuuuuuvvv

Erol Bilirgen

TAKSİM

YIL 1980 MART CUMA, sokaklar bomboş bir kaç arabanın motor sesinden başka hiç bir şey duyulmuyor. Burası ünlü meydan taksim, eskilerin deyimiyle taksimi derya; havanın bozacağı her halinden belli bir kız ağlıyor uzaklardan gelen bir sesle hıçkırıklar içinde, meydanda sağ kalan tek canlı belki de o,
FAKAT 80 DE SAVAŞ OLMADI BURDA HİÇ BİR OLAY DA, ÜSTELİK MART AYINDA -- BİR YANLIŞLIK VAR,
son bir soruyla konuya açıklık getireceğimi sanıyorum bir saniye.
-hey ..?
-evet.. ....
-fakat bildi, hem de eksiksiz, bir zaman sapması var ters bir durumla karşı karşıyayız,
-HİÇ bir şey yok yalnızca, zamanların çok yönlü dağılım ve açılım pozisyonları vardır...

ESMANTE LOBÜK KOMPARZANİ FİREZANT TUSSAKRİ KOVANAÇ, LÜBONKRİ FOREGE

Yaşam, eski bir kelime, hep aynı hiç değişmez, bazen etrafta bazen duvarda bazen de kitaplarda karşımıza çıkar hep. Ya sen ya da senle, ama hep orda olur durur şimdi yeni bir şiirdir kalemlerden defterlere dökerken, hep seni yaşamın çıplak yüzünü görürüz oralarda bilmem kimin çocukları kimin evlatlarıdır ya senle ya da sensiz mazideki izler silmez lekeleri onlar kalıntıları. Şimdi uçsuz bucaksız hatıra diyarlarının solan gülleri, neden diye sızlar bahtın sessizliği. Rujen kalemitin defterinden işte böyle diyor esmante.

NEDENSELLİK ÜZERİNE

Her olayın bitişi başka olayın başlangıcıdır, doğru mu acaba gelin görelim.

Felsefede ana kuram, olayların kökeninde sebepler ve sonuçlarla alakalı feributam sistemidir. yani bilimle özdeşen materyaller reaksiyonsal mantık dengeyi sağlarlar. bunun fioerjenik mutasyonu ise matematikteki sağlamayla eşdeğerdedir.
doğada yedi genel renk vardır. acaba sekizinci veya dokuzuncu renk nedir. duyabildiklerimizden başka sesler hangileridir. iki kere iki evrenin her yerinde dört müdür, belki orda da makineler dört çıkarır ama maddeleri yan yana gelince dört olur mu, belki makineler bile başka çıkarır ne malum. (aksiyonelde 0 dır).
sonuçta şöyle bir kavram çıkabilir. sonsuz boyutta küresel bir logaritma,

Ana bilim dalları incelendiği zaman ortaya insan beynine sığmayan konular çözemeyeceği, ya da sonu gelmeyen problemler zinciri çıkar, her şeyin bir değişim sürecinden başka bir şey olmadığı, varın var mı yokun yok mu? ine düştüğü düşünce sistemleri ortaya çıkar. bunun için hiçbir şey için kesin yargı konmaması gerekir. yoksa insanoğlu şu ufacık hapishanesinde çok cahilce pot kırmış olur.

Atılgan Bayar

BA-NU

ÖLÜMCÜL BİR YARAYI TAŞIYAN ŞAİRE
SON DARBEYİ İNDİREN ŞAİRE

TRIP 1

Sularımda çürüyen vücud
görüntüsü,
kokusunu gömmeye çalıştığım
şamdan, is, tütsü...

Beynimin bir çıkmazına
sunduğum adak, bunlarla
ayaklanıyor. Dün kilde bıraktığın
jilet tenimi yadsıyor.

Ben senin
düşüncelerinle de yatarım, su
terazim. Lâkin beni. tuhaf
dilbilgisini "yinelemeni ve
yenilemeni" dilerim.

TRIP II

Laternam,
küçükseslerinle okşadın
beni. Teşekkür ederim.

Arkaik sözlerinle, tül
bentlerinle okşadın hani.
Şaire teşekkür ederim.

Tepeden tırnağa acıyla
örttün sunağı.
Bir de sana ağlayabilseydim...

TRIP III

Artık suskun duygu toplar
ondan bundan.
İkili sevgilerde yalnız, kamuda
yalnızlıksın. İstersen alâmetleri
bekleyelim. İlk senin adını
anacak, koşuşturacaktır her
sarhoş erkek.

Vaktizamanında çekip
gitmiştin. Ama diğerleri
öldü. Bense hâlâ sersem ve
ayaktayım. "Elimde serumum"
bu kez ben kapındayım.

Seyhan Erözçelik

ARPAĞ

Sarmısağı ezdik. Sabırla kurutulmuş
otlar epridi avcumda, resimle
ve sabahın arı çiyiyle harcettim.

Şehvetin yedi elif boyu *âh*'ı indi
gözlerinden göğe - tanıdık göğe. Kavislerinde
kayan saatler, ağır bir güle döndüler
ve çizikler içinde gök, yüzü - Klee'den
kopmuş şehvet haritası, *âh*'lar üstüste
bindikçe, ince ince, günü gününe.

Ağaç kovuğuna bırakılmış çeneksiz gölge.
Yaprakları ışıklandı, gördüm.

Diş diş açıldı, ağır geceyle ezildik,
dağılmış otlar harcoldu ve yüreğindeki kırağı
eridi gözlerinde. Mükemmel hayvanlarımızı saldık
birbirimizin üstüne, orantılar kurduk,
göğün klasik şekillerini tartışırken düşü geldi.

Gövde kadar dünyevî düş geldi demek ki.

İskender Savaşır

YENİDEN Mİ?

Nazan a

I

Bir bakış yetişiyor tutuşturmaya
Ölü sandığımız tohumları

Çünkü şimdi değil herşey her zaman biter
Ölünce olmak istediğin o kahraman,
Yorulacak yaşlanacak ve yaşamayı seçecek.

II

İşte bak yine aydınlanıyor o eski resim.
Mahrem kederler aleminde
Bitmiş bir şarkı, sönmüş bir ocak
Bir gençliğin sonsuz sonrası

Şimdi kim bizi çağıracak
Hangi savruk yatak hangi meydan
Hangi toprak...?
Gök gözlü güzel kimi kandıracak?

III

Kim çözmüş yıldızların dilini?
Kimin adıyla çağırır rüzgâr?
Kim aldırır dalgaların sesine?
Yabancı bir konuktur soframıza
hakikatın kendisi

Yorgun yürek yaşlı yürek
Yorulacak yaşlanacak yine yanılacak

Bu sefer sevgiye kanacak mıyız?
Sevişmeye...?

IV

Doya doya kanacak mıyız?
Sevebilecek miyiz
Bizim seçmediğimiz yollarda
Yürümeyi seçenleri?
Yalnız kendini sevse de gök gözlü güzel
İktidar peşinde koşsa da mahallenin delisi
Ya da kar

Hangi savruk yatak hangi meydan...?

V

Yabancı bir kıyıda donattığım gemi
Ulaşmadı şenin limanına,
Seferden masalsız dönen gemiciler gibi
İşte bak karşındayım

Seni yine sevebilecek miyim?
Şimdı seni sevebilecek miyim?

D E Ğ İ N M E L E R

kadın kurtuluşu mu erkek özgürlüğü mü

defter'in nisan mayıs sayısında çıkan emma goldman'a ait kadın kurtuluşunun trajedisi adlı yazıyı, en azından bu yazının yayınlanış biçimini yadırgadığımızı söyleyerek başlamakta yarar var. defter herhalde piyasanın en titiz hazırlanan yayınlarından biri; gerektiğinde, yayınlanan metinlerle ilgili açıklamalar yapmaktan kaçınılmıyor. (aklımıza hemen ikinci sayıda iskender savaşır'ın korhan gümüş'ün yazı ve yabancılaşma üzerine yazdıklarıyla ilgili yaptığı açıklama geliyor.) öyleyse emma goldman'ın bu en azından pek modası geçmiş yazısının (modası geçmiş çünkü bu yazıda sözü edilen süfrajet hareketinin üzerine tarih epeyce etkili bir yeni feminizm gördü ve artık bunun varsayıldığı bir noktadan konuşmak daha anlamlı ve *işlevli* gibi geliyor bize.) neden tercih edildiğini bilmek defter okurunun da hakkı diye düşünüyoruz. ama yine de belki bu yazı tartışılsın ve eleştirilsin diye yayınlanmıştır deyip bir iki şey söyleyelim. emma goldman'ı ciddiye almamazlık edecek değiliz.

emma goldman belli bir varsayımla başlıyor düşünmeye. kadınlarla erkekler arasındaki şeyin farklılık olduğu varsayımı bu. bu noktada öncelikle kadın ve erkek diye neye dendiğine karar vermemiz gerekiyor. bunu stella aynı sayıda meltem'le yaptıkları konuşmada biraz anlatmış gerçi. kadın ve erkek arasındaki, daha doğrusu kadın ve erkek cinsiyet kimlikleri arasındaki tek fark anatomiye ilişkin midir? bunu söylemek mümkün görünmüyor bize. eğer böyle olsaydı örneğin neden vajina ve göğüs sahibi olan insanların ruj sürüp, bulaşık yıkadıklarını açıklamak zor olurdu. feminizmin, hem de her türden feminizmin kadınlarla ilgili söz söyleyen diğer ideolojilerden ayrıldığı nokta da burada galiba. feminizm kadın ve erkek kimliklerine atfedilen özelliklerin hem tarihsel toplumsal olduğunu söylüyor hem de daha önemlisi, bu durumun bu iki toplumsal kimlik arasında birinden birine iktidar tanıyan bir ilişki yarattığını farkediyor. iktidarın, baskının, sömürünün, ezilmenin olduğu yerde uyum, bütünlük, anlayış, karşılıklı sınır tanımadan vericilik mümkün olabilir mi? ya aşk? o mümkün tabii. eğer mümkün olmasaydı yüzyıllardır, hatta belki de tahayyül bile edemeyeceğimiz bir süredir kadınlar ve erkekler aşık olup dururlar mıydı hiç? işte emma goldman bunu, yani aşık olma ve olunma hakkını en değerli hak olarak görüyor. aşk; bir kadının ya da erkeğin, bir kadına ya da erkeğe dokunmak, yakın olmak için duyduğu o yakıp tutuşturan ateş. buna kapılmadan yaşayabilmek mümkün mü? ve soruyor emma goldman, "kaç özgür kadın, göğüslerini zangır zangır titreten, duyulmayı ve tatmin olmayı bekleyen aşkın çağrısını kabul edecek kadar cesur?" özgür kadın olabilmek konusu bize biraz karışık görünüyor ama cevap verelim bu soruya, biz kendi payımıza aşkın çağrısına uymaya hazırız, bütün kadınlara da bu çağrıya uyma-

larını öneririz ama anlayamadığımız bir şey var, nasıl oluyor da dünyanın her yerinde kadınların çoğu için bu çağrı yıkanacak çoraplar, bulaşıklarla son bulmakla kalmıyor bedensel olarak bile nadiren tatmin olabiliyor? kaç kadın özgür olsun, olmasın istediği, aşık olduğu erkeklerle, hatta kadınlarla girdiği evlerde, mutfaklarda, yataklarda istediği şeyleri yapıyor? bütün bunlar önümüzde (emma goldman'ın da önünde tabii) dururken aşık olmaktan, hele hele erkeklere imtina eden kadınları küçümsemek haksızlık olmuyor mu? emma goldman'ın kadınlara önerdiği "sınır tanımadan vermeyi ve almayı bilerek aşık olmak hakkı" zaten yüzyıllardır kadınlara önerilen birşey. bunun gerçekleşmesini önleyen bir nokta var. o da erkeklerin almada sınırsız; oysa vermekte hayli sınırlı davranmaları. lord byron'ın dediği gibi "aşk bir erkeğin hayatında birşeydir ama bir kadının bütün hayatıdır."

emma goldman'ın çok vurguladığı bir başka nokta da özgürleşen kadınların erkek kimliğine bürünmeleri. bu yeni feminizm içinde bazı eğilimlerin de epeyce dert ettikleri bir durum. nitekim aynı sayıda meltem'le stella'nın değindikleri gibi yer yer geleneksel kadın kimliğinin yüceltilmesine bile varabiliyor. ama emma goldman aynı noktaya bir başka yerden bakıyor ve mesleği olan, özgürleşen kadınların iç dünyalarının köreldiğini söylüyor. erkeklerin egemen olduğu bir dünyada özgürleşebilmenin kadınlar için bir sürü handikap taşıdığı doğru tabii. en azından kendi ayakları üzerinde durabilmek, geçinmek için para kazanmak, çalışmak, başarının getirdiği güç, "başarmadan" erkek boyunduruğuna karşı koyabilmenin zorluğu. bunları reddetmek mümkün değil. ama emma goldman, bunları gözlemlerken hem kendi "özgür kadın kimliğine" değinmeyerek kendini hemcinslerinin üzerinde bir yere koyuyor. hem de gözlemlerinde varolan kadın ve erkek kimliklerini değişmez görüyor. oysa kadınların gerek zenginliklerini, gerekse bağımlılıklarını sağlayan özelliklerinin onların doğalarından kaynaklandığını söylemek güç. gerçekten de şimdi de özellikle enteligensiya siyahlar, griler, kahverengilerle dolu. herkes ciddi; ne bir pembelik, ne bir çocuk gülüşü, ne de özenle taranmış bir bukle saç. ama bunun sorumlusu yalnızca özgürleşmek 'için çabalayan kadınlar mı? kadınlardan beklenen bu canlılık, bu neş'e, bu "dişilik", bu baştan çıkarıcılık neden erkeklerden beklenmiyor? kadınlar bir parça özgürlük -kurtuluş bile değil özgürlük için- renklerini silmek zorunda kalıyor olabilirler ama erkekler zaten erkek. emma goldman'ın böyle bir kadından ve ona aşık olan bir erkekten bahsederken, "eğer bir çift oluştursalardı korkarım ki erkeğin kanı donardı." diyebilmesi cinsiyetçiliğin nasıl biçimler alabileceğini gösterebilmesi açısından önemli ve ilginç göründü bize. başka kadınlar, başka açılardan korkacak başka şeyler bulabiliyorlar. sonuç olarak emma goldman'ın görüşleri hem bugün türkiye'de yer yer taraftar bulabilmeleri açısından, hem de kadınlara kadınların açısından bakmadan, onların neden "ikinci cins" olduklarını çözümlemeye çalışmadan, genel bir "özgürlükçülük"le nasıl ve neden statükoyla benzer noktalara düşülebileceğinin seçkin bir örneği olması açısından önemli.

ayşe düzkan - gül özlen

DEFTER

Sayı 5, Haziran-Eylül 1988